LA LITERATURA ARGENTINA Y EL CINE

El cine argentino y la literatura

Matthias Hausmann
Jörg Türschmann (eds.)

Nexos y Diferencias

Estudios de la Cultura de América Latina

53

Enfrentada a los desafíos de la globalización y a los acelerados procesos de transformación de sus sociedades, pero con una creativa capacidad de asimilación, sincretismo y mestizaje de la que sus múltiples expresiones artísticas son su mejor prueba, los estudios culturales sobre América Latina necesitan de renovadas aproximaciones críticas. Una renovación capaz de superar las tradicionales dicotomías con que se representan los paradigmas del continente: civilización-barbarie, campo-ciudad, centro-periferia y las más recientes que oponen norte-sur y el discurso hegemónico al subordinado.

La realidad cultural latinoamericana más compleja, polimorfa, integrada por identidades múltiples en constante mutación e inevitablemente abiertas a los nuevos imaginarios planetarios y a los procesos interculturales que conllevan, invita a proponer nuevos espacios de mediación crítica. Espacios de mediación que, sin olvidar los nexos que histórica y culturalmente han unido las naciones entre sí, tengan en cuenta la diversidad que las diferencian y las que existen en el propio seno de sus sociedades multiculturales y de sus originales reductos identitarios, no siempre debidamente reconocidos y protegidos.

La **Colección Nexos y Diferencias** se propone, a través de la publicación de estudios sobre los aspectos más polémicos y apasionantes de este ineludible debate, contribuir a la apertura de nuevas fronteras críticas en el campo de los **estudios culturales latinoamericanos.**

Directores

Fernando Aínsa (Zaragoza)
Marco Thomas Bosshard (Europa-Universität Flensburg)
Oswaldo Estrada (The University of North Carolina at Chapel Hill)
Luis Duno Gottberg (Rice University, Houston)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Beatriz González Stephan (Rice University, Houston)
Gustavo Guerrero (Université de Cergy-Pontoise)
Jesús Martín-Barbero (Bogotá)
Andrea Pagni (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)
Mary Louise Pratt (New York University)
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)

LA LITERATURA ARGENTINA Y EL CINE

El cine argentino y la literatura

Matthias Hausmann
Jörg Türschmamm (eds.)

Nexos y Diferencias

Iberoamericana • Vervuert • 2019

Mit großem Dank für den Druckkostenzuschuss an die Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien und den Rosita Schjerve-Rindler-Gedächtnisfonds.

Agradecemos a la Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät de la Universität Wien y la Rosita Schjerve-Rindler-Gedächtnisfonds la generosa subvención para la edición del libro.

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)»

De esta edición:
© Iberoamericana, 2019
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2019
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-027-4 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-648-8 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-957-1 (e-book)

Depósito legal: M-733-2019

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro
Impreso en España

Índice

Introducción 9

I El mundo cinematográfico de Arlt, Borges y Bioy Casares

Friedrich Frosch. *Entre la página y la pantalla: una recreación del sórdido universo literario de Roberto Arlt a través de la película* El juguete rabioso, *de J. M. Paolantonio* 19

Regina Samson. *Cine temprano y narración naciente: Borges y Josef von Sternberg* 57

Carmen Rodríguez Martín y Eleonora Martín. Pause: *cuento y cortos sobre "La espera" de Borges* 83

Karin Janker. *Contemporáneos:* El Eternauta *en diálogo con* Invasión 101

Matthias Hausmann. *Del desafío del cine al desafío al cine:* La invención de Morel *frente a algunas de sus adaptaciones fílmicas* 135

Nina Linkel. *Parábolas de representación.* La invención de Morel *y* L'Année dernière à Marienbad *entre testimonio y realidad virtual* 155

II La obra de Cortázar en el cine

Bruno López Petzoldt. *El ritual del cine en los cuentos de Julio Cortázar* 179

Rike Bolte. Fin de cinéma / *¿Fin de ruta? El enlace de* Week-end *de Jean-Luc Godard (1967) con "La autopista del sur" de Julio Cortázar (1966)*.. 211

Dunia Gras. The Jam: *Cortázar y Caín en "La autopista del sur"*.. 247

Marina Gergich. *De diarios y pasajes: "Diario para un cuento" de Julio Cortázar y su transposición al cine en la mirada de Jana Bokova*.. 277

Sabine Schlickers. *La narración paradójica llevada al paroxismo: Julio Cortázar leído por Keren Cytter, Michelangelo Antonioni y Manuel Antín*.. 303

III El cine argentino, la literatura y la política

Jorge J. Locane. *Avatares de la* fricción *en el corpus* Operación Masacre *de Rodolfo Walsh, Julio Troxler y Jorge Cedrón* 327

Kurt Hahn. *Lenguaje solidario y pantalla solitaria: Luis Puenzo ante la ética narrativa de Albert Camus en* La Peste *(1947/1992)*.. 343

IV La actualidad, y un clásico

Armando V. Minguzzi y Mónica Satarain. La terraza: *Torre Nilsson "despliega" un relato de Beatriz Guido*.......................... 371

Claudia Hammerschmidt. *Entre la letra y la imagen. El lugar del guion en* Tres de corazones *de Sergio Renán* 391

Ilka Kressner. *Dibujos laboriosos de unas escenas: la translación de* La prueba *(César Aira) a* Tan de repente *(Diego Lerman)*.... 421

Isabel Maurer Queipo. *"De eso (no) se habla" en la obra de Lucía Puenzo* 439

Los autores.. 461

Introducción

Matthias Hausmann / Jörg Türschmann

La literatura argentina a menudo ha sido adaptada al cine. Asimismo, el cine argentino ha seleccionado, en algunos casos, obras literarias conocidas del extranjero como modelos. No hace falta decir que la literatura argentina adaptada es conocida internacionalmente. La naturaleza de su canonización invita a hablar de una literatura mundial, aunque los criterios para tal definición son muy diversos, si no contradictorios. En el caso de la literatura argentina, la perspectiva transnacional desempeña un papel particularmente importante: los autores Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar son el ABC de una literatura autorreflexiva que atrae a lectores de todo el mundo. Por lo tanto, no es coincidencia que varios artículos de este libro estén dedicados a estos autores y a las adaptaciones fílmicas de sus obras.

Si uno puede hablar en estos casos de un canon histórico de la literatura argentina, entonces, los ejemplos más jóvenes están bajo su influencia. No es que la literatura y el cine del pasado reciente sean siempre autorreflexivos. Sin embargo, los artículos sobre las obras de César Aira o Lucía Puenzo y las adaptaciones fílmicas correspondientes demuestran que la resonancia internacional es tan importante como en el caso de Arlt, Borges o Cortázar.

Por supuesto, hay un amplio campo entre estos dos polos, que forman el canon de la literatura argentina, con sus adaptaciones en el país y en el extranjero, y los autores de los últimos tiempos. En este volumen, esta área se trata sobre la base de estudios de casos individuales paradigmáticos. Consisten en relaciones de filmes con otras formas de expresión mediática como el cómic, en redacciones de guiones (no siempre filmados) o en películas y literatura de la segunda mitad del siglo xx (a veces con un fuerte elemento político). Esta tercera área entre el canon y la actualidad está presente en este volumen con, entre otras obras, *El Eternauta*, *Operación Masacre*, guiones de Guillermo Cabrera Infante y de Sergio Renán, películas de Leopoldo Torre Nilsson y una adaptación de Albert Camus realizada por Luis Puenzo. En algunos casos, estas obras han triunfado en Argentina y han permanecido desconocidas en otros países.

Debe decirse también que el intervalo de tiempo entre la publicación del original literario y la adaptación fílmica es a veces bastante grande. Algunas de las adaptaciones presentadas aquí se basan más recientemente en obras literarias publicadas hace décadas. Esto concierne sobre todo a aquellos que se remontan al ABC canónico de la literatura argentina. Incluyen adaptaciones de Borges por Fabián Bielinsky y Javier Perrone, así como adaptaciones de Cortázar por Keren Cytter o Jana Bokova. El caso inverso también se puede encontrar cuando una obra literaria se abre rápidamente paso en la pantalla del cine. Ello se observa, además de en algunos ejemplos ya mencionados, específicamente en "La autopista del sur" de Julio Cortázar y su 'intérprete' Jean-Luc Godard.

Hay que agregar que los artículos que siguen indican también claramente que las adaptaciones de textos para la gran pantalla son solamente una faceta de las relaciones intermediales entre literatura y cine, al lado de influencias mutuas en cuanto al arte de narrar y los recursos estilísticos, el diálogo o la colaboración entre escritores y directores o nuevos enfoques teóricos basados en la comparación contrastiva de filmes y novelas. La diversidad de todos los ejemplos mencionados muestra que aún hay mucho por descubrir, y este volumen solo puede dar algunas pistas con sus capítulos que tratan en detalle los temas esbozados a continuación.

Da inicio al volumen el estudio de Friedrich Frosch que se dedica a la obra de Roberto Arlt a la luz del análisis comparativo de su traspaso al proyecto cinematográfico de J. M. Paolantonio en la película *El juguete rabioso*. Mientras variadas muestras de la influencia y significativa presencia del cine en los argumentos de Arlt son puestas en evidencia, la transposición fílmica ejecutada por el cineasta argentino no llega a sacar el provecho de estos atributos, produciendo así una película que diverge del potencial expresivo y narratológico que los textos de Arlt ofrecen.

Regina Samson se centra en la relación entre el cine de Josef von Sternberg y la escritura de Jorge Luis Borges, la cual se cristaliza en un diálogo en el que la factura fílmica del cineasta inspira al escritor. El traspaso de esta admiración se muestra a modo de venia, ejemplarmente, en el primer cuento de Borges, "Hombre de la esquina rosada", el cual comparte tópicos estructurales con la película *The Docks of New York* (1928) del cineasta austríaco-estadounidense; tópicos que Borges introduce en su relato teñidos de características típicas del panorama cultural argentino contemporáneo.

La adaptación del cuento "La espera" de Borges proyectada en las versiones fílmicas de Fabián Bielinsky (1983) y Javier Perrone (2000) es el tema que abordan Carmen Rodríguez Martín y Eleonora Martín. Ambos cortometrajes optan por priorizar la imagen sobre la palabra, manteniendo la relación sueño/vigilia que, junto al tiempo, son parte del corpus temático que se halla en el centro de la obra del escritor argentino. Asimismo, los cortometrajes abogan por introducir referencias intertextuales, las cuales sintonizan con el acento del cuento borgiano, llegando a confeccionar de este modo tanto una lectura como también una variación del cuento mismo.

La serie de historietas *El Eternauta* (publicada entre 1957 y 1977) de Héctor Hermán Oesterheld y Francisco Solano López y la película *Invasión* (1969) del director Hugo Santiago Muchnick son puestas bajo la lupa en el estudio realizado por Karin Janker. En este serán expuestos los elementos paradójicos, las rupturas y transgresiones que aparecen en ambas plataformas en relación con el tiempo, el espacio y la diégesis, las cuales funcionan, entre otros aspectos, a modo de

reflexión sobre los límites de la ficción y exhortación al público en términos de conmoción y crítica política.

Matthias Hausmann examina la interrelación entre la obra literaria de Adolfo Bioy Casares y el cine, la cual articula una mutua correspondencia de influencias que en la obra del escritor y, específicamente, en su novela *La invención de Morel*, se evidencia en la reflexión sobre los medios y en la narrativización de la competencia entre diferentes medios. La calidad medial que manifiesta *La invención de Morel* es justamente el elemento que se expone a modo de desafío al cine a partir de dos películas que intentan transponer a la pantalla grande el potencial fílmico que esta novela ofrece: *L'invention de Morel* de Claude-Jean Bonnardot (1967) y *L'invenzione di Morel* de Emidio Greco (1974).

Aún poco explorada es la conexión entre *La invención de Morel* y el filme *L''Année dernière à Marienbad* de Alain Resnais, sobre la cual se concentra la reflexión de Nina Linkel. Más que una adaptación fílmica del hipotexto literario, Linkel parte de la propuesta de ver la *L'Année dernière à Marienbad* como su continuación y, de esta manera, atribuir la presencia de un meta-discurso sobre los diferentes modos de representación y, por consiguiente, sobre el estatus ontológico del filme.

El tratamiento literario que Julio Cortázar concede al cine es abordado en varios artículos, comenzando con el de Bruno López Petzoldt, quien pone énfasis en la función y tematización de las menciones explícitas al Séptimo Arte y en el contingente connotativo del tejido semántico de varios exponentes de su producción cuentística. Frente a elementos como la fotografía, el jazz, los juegos o los viajes que en la obra de Cortázar despiertan efectos de extrañamiento, observa Petzoldt que la visita al cine y la experiencia del cine aparecen frecuentemente para reforzar la rutina mecánica y sofocante de la vida de los personajes.

Rike Bolte contrasta "La autopista del sur" (1966) de Cortázar con elementos de la estética propuesta por Jean-Luc Godard en su película *Week-end* (1967). La autopista, aunque *non-lieu* típico de los tiempos modernos que implica las ideas de movimiento y velocidad, asume en Cortázar una imagen y una lógica temporal distintas al convertirse

en obstáculo y en metáfora contradictoria de la idea de progreso implícita en la producción automovilística; en *Week-end* se exhibe dicha reflexión a través del protagonismo dado a los vehículos: la monotonía del ciclo ritual que impone el fin de semana rompe su letargo a través del embotellamiento en el que se encuentran los protagonistas, pues provoca una cadena de decisiones y conflictos que derivan en caos.

Mediante la lectura de la correspondencia epistolar intercambiada entre Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante durante el periodo que se extiende entre los años 1963 y 1970, Dunia Gras expone el trayecto de su relación amical-laboral a partir del guion adaptado por el escritor cubano de "La autopista del sur", cuento abordado ya en la contribución anterior. Si bien se aprecia en un comienzo un aliento cómplice entre ambos autores, la dilación del rodaje de la adaptación del relato crea tensiones en este vínculo de colaboración, lo que marca el final de la amistad entre ambos y, asimismo, despierta la curiosidad de lo que hubiera sido la película *The Jam* si hubiera llegado a un desenlace distinto.

"Diario para un cuento" de Cortázar y el film homónimo de la directora checa Jana Bokova son puestos en debate en el trabajo de Marina Gergich. La complejidad genérica de este relato cortazariano ya se observa desde su título, el cual implica una oscilación de géneros que se articula en un proceso de ficcionalización del diario. La "transposición" del cuento en la película remite a cierto alejamiento del proceso discursivo que emprende Cortázar en su relato, puesto que Bokova pone mayor énfasis sobre el nivel de la historia. A pesar de esto, la directora logra crear un film que, aunque autónomo, sigue conservando ciertos ecos de su original.

Sabine Schlickers examina *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, *Continuity* (2005) y *Les ruissellements du diable* (2008) de Keren Cytter, e *Intimidad de los parques* (1965) de Manuel Antín, frente a los hipotextos literarios en los que se basan: los cuentos de Julio Cortázar "Las babas del diablo", "Continuidad de los parques" y "El ídolo de las Cícladas". Tanto Antín como Antonioni realizan adaptaciones de calidad genuina y experimental, apelando a la consideración de la estructura paradójica que se encuentra ya en los textos de referencia. Keren Cytter, por su parte, complejiza aún más el ele-

mento enigmático del cuento cortazariano, al introducir un aparato de estrategias que intensifican el carácter paradójico y perturbador en sus adaptaciones fílmicas.

El proceso de creación de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh se extiende a diferentes momentos, en los que el escritor rescribe, introduce y excluye elementos, lo que lleva a considerar este/estos texto/s en términos de un corpus más complejo que dialoga con sus contextos socio-históricos en los que se producen a modo de contrapunteo. Desde este punto de vista propone Jorge J. Locane su análisis, en el que valora la intención performativa y la fricción entre historia y narración que el texto promueve, teniendo en cuenta esta obra como "corpus que desborda la trama textual".

Kurt Hahn se concentra en su contribución en la adaptación cinematográfica de la novela de Albert Camus *La Peste* (1947), realizada por el director argentino Luis Puenzo (1992), cuya acogida por el público y las críticas no fueron positivas. La adaptación de Puenzo toma algunos aspectos parciales de la novela y convierte su film en una alegoría política con la que articula y problematiza el pasado dictatorial argentino, dándole así un sentido sombrío y dramático, características a través de las cuales difiere pronunciadamente del sentido presentado en la novela camusiana.

La constelación formada por el relato "La terraza" de la escritora argentina Beatriz Guido y su transposición fílmica en la película homónima de Leopoldo Torre Nilsson es el objeto del estudio de Armando V. Minguzzi y Mónica Satarain. El énfasis puesto en el texto sobre la relación complementaria entre exteriores e interiores se traduce en la película en un cuidadoso tratamiento de espacios; estrategia que, además, sirve de referente sobre el cual se plasma la dinámica del "juego", la cual permite ser considerada en el film a manera de instancia metanarrativa.

El puente que sirve de eslabón entre el texto literario y la versión fílmica final basada en este se hace tangible en el guion, siendo específicamente el caso del guion de *Tres de corazones* (2007) de Sergio Renán al que Claudia Hammerschmidt dedica sus observaciones. El hipotexto de esta película es el cuento "El taximetrista" (1961) de Juan José Saer, texto que exhibe un predominio del sentido visual y

de rasgos intermediales, los cuales, hasta cierto punto, son llevados al guion, dando como resultado una versión cinematográfica, si bien libre, que mantiene los rasgos intermediales presentes en el cuento.

Diego Lerman adapta la novela corta *La prueba* (1992) del escritor César Aira en su película *Tan de repente* (2002), en la que un diálogo intermedial se lleva a cabo entre texto y filme, a pesar de tratarse esta última de una versión libre que traslada de manera parcial algunos aspectos de la novela, vislumbrando así una intención experimental por parte del director. La traslación de la novela al largometraje, así como algunos detalles del antecedente de *Tan de repente*, el cortometraje *La prueba* (1999) realizado también por el mismo Lerman, son estudiados en el trabajo por Ilka Kressner.

Isabel Maurer Queipo realiza, a su vez, un recorrido a través de la producción literaria y fílmica de Lucía Puenzo, enfocando su atención en los argumentos de *El niño pez* y *Wakolda*. Estas obras y sus respectivas adaptaciones cinematográficas —realizadas por la escritora misma— enfatizan el interés de Puenzo en tematizar conceptos que cuestionan los arquetipos de normalidad y belleza, creando un catálogo de temas transgresores de los cuales, sostiene Maurer Queipo, pocas veces "se habla".

Agradecemos a la Facultad de Estudios Filológicos y Culturales de la Universidad de Viena y al Rosita Schjerve-Rindler-Gedächtnisfonds por su generoso apoyo financiero al publicar el volumen.

Además quisiéramos agradecer especialmente a Romina Irene Palacios Espinoza por su cooperación confiable y su atenta corrección de los textos. Agradecemos a Júlia González de Canales Carcereny por completar los datos bibliográficos.

Finalmente, nos gustaría agradecer a todos los autores que han contribuido a esta visión polifacética de la relación entre la literatura y el cine en Argentina.

Viena, junio de 2018,
Matthias Hausmann y Jörg Türschmann

I

El mundo cinematográfico de Arlt, Borges y Bioy Casares

Entre la página y la pantalla: una recreación del sórdido universo literario de Roberto Arlt a través de la película *El juguete rabioso*, de J. M. Paolantonio

Friedrich Frosch

Roberto Arlt, autor "pesimista, sardónico, cínico, romántico, eterno buscador de la pureza, descreído del amor",[1] es el primer gran representante de la moderna literatura urbana en Argentina. Para Sonia Mattalia es, señaladamente, *El juguete rabioso*, novela corta publicada en 1926, el título que "abre la línea de la narrativa urbana

1 Neifert, Agustín. *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine.* Buenos Aires, La Crujía, 2003, p. 89.

crítica".[2] El autor, llamado por varios el "Dostoievski argentino"[3] y calificado de "torturado" (en el título de la primera biografía a él dedicada, de la autoría de Raúl Larra, de 1950[4]) desde su infancia fue influido por un fenómeno fundamental de la modernidad y de la cultura de masas debido al hecho de haber nacido justamente en el primer año del siglo xx: el cinematógrafo. En efecto, el nuevo medio expresivo, denominado (y así ennoblecido) por Ricciotto Canudo después de algunas vacilaciones terminológicas como el Séptimo Arte,[5] acompaña y atraviesa los textos del escritor porteño, ya sean estas las novelas o su producción periodística. En una aproximación doble, el presente texto discutirá, por un lado, el papel que el cine ocupó en la obra —tanto literaria como periodística— del escritor; por otro lado, el enfoque estará puesto sobre la transposición fílmica de la primera novela arltiana, rodada bajo la dirección de José María Paolantonio y estrenada en 1984, respetando el hecho de que ya la novela ostenta rasgos técnico-compositivos "cinematográficos" y repetidas referencias explícitas al mundo del cine.[6]

Del libro a la película, las circunstancias cambian como esas del Pierre Menard borgiano en relación con Cervantes, empero en sentido contrario: el filme hoy día no potencia necesaria y retroactivamente la complejidad de la realidad ficcional novelesca y el "biógrafo" no es más que la gran atracción novedosa de los tiempos de Arlt y de su protagonista juvenil. El cine llamado comercial (y a él pertenece la obra de Paolantonio), desde los tiempos de Marcel

2 Mattalia, Sonia, "Roberto Arlt: juguetes criminales, juguetes 'rabiosos'", en: Sonia Mattalia, *La ley del crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 97.

3 Neifert, *Del papel al celuloide*, p. 71.

4 Larra, Raúl, *Roberto Arlt, el Torturado*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1998 [1950].

5 "La naissance du Cinéma, ce fut exactement celle d'un Septième Art". Canudo, Riciotto, *L'usine aux images*, Paris, Seguier, 1995, p. 41 ("El nacimiento del cine fue precisamente el de un Séptimo Arte"; traducción del autor). La frase se encuentra al inicio de un artículo de Canudo, "La leçon du cinema", originalmente publicado en *L'Information*, 286, Paris, 1919.

6 Este último aspecto lamentablemente no puede ser elaborado aquí.

L'Herbier,[7] es tendencialmente considerado un medio de empobrecimiento, de normalización, de adaptación a una estética compartida por las masas. Lo excepcional está en larga medida ausente de una película que aspira al éxito comercial (y la gran mayoría de la producción mundial se adhiere a esa orientación mercadológica). En cuanto a eso, poca modificación: el cine experimental siempre ha sido una corriente minoritaria, parece lógico que una película "regular" como la de Paolantonio, destinada al gran público, no pretenda alcanzar el nivel de impacto de la novela, ideada, en las palabras de Arlt, como un "*cross* a la mandíbula",[8] en un ataque metafórico llevado contra el "buen gusto" del público, siguiendo/anticipando así los preceptos del famoso manifiesto de Maiakovski, Chlebnikov, Burliuk y Krutchonych, publicado en el mismo año que la novela arltiana.[9] Pero, no obstante la famosa fórmula del prólogo de *Los lanzallamas*, tales narrativas no son meras provocaciones gratuitas como gestos ejecutados en el vacío, sino testimonios estéticos muy sólidos de una nueva cultura de masas, testimonios anclados en las dimensiones visuales de una ciudad a la que confieren contornos plásticos: Buenos Aires, captada

> à travers de larges panoramiques où le mouvement de la ville s'inscrit, avec son rythme accéléré et sa monumentalité. À d'autres moments, ce sont des matériaux qui, observés minutieusement, composent la féerie moderne : surfaces aux reflets métalliques, enchevêtrements de poutres et de câbles cohabitant avec les restes d'un âge qui ne se décide pas à disparaître. Un regard s'éloigne, par moments, saisissant de larges morceaux d'espace pour aussitôt se concentrer sur le détail de l'objet, sur la vie presque autonome d'une matière qui étend ses réseaux sou-

---

7 Cf. su "Hermès et le silence", de 1917-1918, en: Laurent Véray (ed.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinema*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008, pp. 460-467.

8 Arlt, Roberto, "Palabras de autor", en: Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*. Prólogo de Adolfo Prieto, Buenos Aires, Valdemar, 1986, p. 190.

9 Maiakovski, Vladimir *et al.*, *Una bofetada al gusto del público*, Sevilla, Mono Azul Editora, 2009. (El título original es *Пощёчина общественному вкусу*).

> terrains sous la surface de la page, striée de diagonales et d'éclats de couleurs stridentes. Cette page se transforme souvent en une sorte d'écran où un chef opérateur expressionniste s'essaierait à des jeux de lumières.[10]

Entre los rasgos fílmicos que a lo largo de la producción novelística de Arlt ganan en importancia cabe resaltar escenas de una rápida sucesión descriptiva, sin conexiones aparentes y funcionando según los principios del "montaje" paralelo (ambos ausentes aún en *El juguete rabioso*). Resáltese también el valor simbólico-expresivo de la oposición luz vs. oscuridad o la importancia atribuida a la mirada y al campo de visión.

Añádase a ello la inclinación de los textos hacia lo aparentemente fragmentado, otro común denominador que acerca la obra de Arlt a los principios constructivos del cine y, en particular, del montaje según las teorías de Eisenstein, Pudovkin y Dziga Vertov. Estos, como es sabido, (des-)organizan la cronología de sus películas de ficción y documentales para-narrativos, fundando así la estructura y la semiosis de la película en el *raccord*, mientras que, por otro lado, introducen elipsis y omisiones, de manera que abren brechas para la colaboración activa del lector/espectador. Constituyendo un rasgo destacado de la novelística de Arlt, la fragmentación se menciona también en un estudio del poeta hispano-argentino Eduardo González Lanuza, dedicado al autor de las *Aguafuertes porteñas*.

> El carácter fragmentario es uno de sus mejores méritos, porque cada uno de esos trabajos alcanza la unidad celular imprescindible para hacerse valedero, y al mismo tiempo el lector advierte que en su conjunto está el revuelto montón del puzzle en cuyas piezas, dispersas pero de secreta unidad, se hallan todas las partes necesarias para articular otra visión de mayor amplitud.[11]

---

10 Camenen, Gersende, *Roberto Arlt. Écrire au temps de l'image*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 7.

11 González Lanuza, Eduardo, *Roberto Arlt*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, p. 74.

Después de haber sido en cierto modo rescatado del olvido[12] y debido a una influencia póstuma cada vez más fuerte en las letras y la cultura argentinas, la obra de Arlt llegó a inspirar a algunos cineastas de su país que basaron varias películas en textos del escritor porteño. Así pasamos de la representación de una realidad o de un real (subjetivo) a la (cinematográfica) representación de una representación, en la que el cine puede tener una presencia concreta (algo como una *mise en abyme*) o no. Y, así, se pone de relieve la cuestión de si, cuando hay reformulación de algo preexistente, es antes adaptación o transposición. ¿Tratamos, en este caso, con una mirada realista de la realidad o con una cancelación del pacto de la transparencia? ¿Transparencia y obstáculo, para parafrasear a Jean Starobinksi, imágenes "noveladas" de la burguesía[13] o disolución de constancias y certezas dentro del marco de una realidad que es siempre producida (y no "natural")? Realmente, lo que encontramos en cualquier reseña, adaptación o *transcreación* (Haroldo de Campos[14]), es una propuesta de lectura, una interpretación más o menos creativa. Esa parece ser la mayor imponderabilidad en lo correspondiente a filmes basados en obras literarias: tienden a estimular ciertos instintos *sherlock-holmesianos* del espectador que, si dispone de suficiente tiempo y algún interés, busca ir más allá de simples constataciones como "¿es el filme fiel a la obra literaria?", "¿respetó el sentido?" o aun "¿se aleja?" o incluso, lo peor según esa categorización, si "traicionó" al "original" (todas las voces aquí, *nota bene*, deben ser puestas entre comillas porque ignoran lo esencial). Se particulariza la

12 "[E]n la mitad del siglo veinte, Arlt era [...] un desconocido" (Sebreli, Juan José, "Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 661-662, 2005, pp. 85-100; "Arlt era releído y redescubierto por los jóvenes de los sesenta y los setenta" (Macedo Rodríguez, Alfonso, "Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia en: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 2013/1, p. 250).

13 Aguilera, Néstor/Gazzera, Carlos, "Cine y representación: políticas de la versión cinematográfica. Cine/realidad/literatura (el caso de policial literario en el cine argentino)", en: *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 199, 2002, p. 394.

14 Véase Nóbrega, Thelma Médici (org.), *Haroldo de Campos-transcrição*, São Paulo, 2003.

doble constelación transpositiva (visión fílmica en la obra literaria vs. visualización cinematográfica) por su sobrecodificación, ya que otros códigos, ajenos a una obra escrita e impresa, se agregan al material de partida y a veces, en casos extremos, hasta se amontonan lenguajes.[15]

Las filmaciones de la obra de Arlt, estimuladas —como lo muestran las citas de Camenen y González Lanuza arriba presentadas— por los propios textos, son varias: en 1958 la pieza teatral *Trescientos millones* fue transformada en un corto dirigido por Simón Feldman; la novela *Los siete locos* resultó transcrita en imágenes por el memorable realizador Leopoldo Torre Nilsson en 1973 y la farsa trágica *Saverio el cruel* fue llevada a la gran pantalla por Ricardo Wullicher en 1977. A esa nómina hay que agregar otra adaptación homónima de *El juguete rabioso* que Javier Torre, hijo de Leopoldo Torre Nilsson, asumió en 1998. *El amor brujo*, última novela de Arlt, existe en una versión en video, hecha por aficionados de la University of Maryland, dirigida por R. Felippelli y basada en un guion de Jean Franco.[16] A pesar de su fecha de producción bastante reciente, no me ha sido posible, lamentablemente, conseguir una copia de la postrera adaptación del *Juguete rabioso* que, según reseñas disponibles en línea y la evaluación presentada por Agustín Neifert en su estudio *Del papel al celuloide*,[17] no parece ni muy acertada en relación con el texto de Arlt ni lograda en sí misma.

> La contradicción de Torre fue *aggiornar* la puesta en escena sin actualizar el texto de Arlt por temor a traicionar su espíritu. Por caso, ese Astier de los años 90 lee a Dostoievski, Baudelaire, Conrad o Artaud [los últimos dos por cierto no se mencionan en la novela] en un universo semimarginal dominado por rengos que sueñan con dar el gran golpe, chicos de la calle y parejas que se relacionan a través del insulto y la vio-

15 Un reflejo de ello se encuentra en lo babilónico de la mezcla de idiomas e idiolectos tanto en la narrativa de Arlt como en la versión fílmica, en eso "fiel" a la obra de "origen".

16 Gnutzmann, Rita, "Roberto Arlt y el cine", en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, 2003, p. 72, nota 1.

17 Neifert, *Del papel al celuloide*, pp. 87 s.

> lencia. Y para reforzar el realismo, recorre al estilo "sucio" (imágenes fuera de foco, bruscos movimientos de cámara) [...] que en este caso resulta bastante forzado.[18]

El proyecto paolantoniano de trasladar la novela al cine es posterior a planos respectivos de Torre Nilsson. Paolantonio —director de teatro y creador de ciclos televisivos, amén de guionista— hizo un primer intento en 1975, luego de la finalización de su largometraje de estreno, *La Película*,[19] pero la acometida, según informaciones del director,[20] se malogró debido a una intervención del entonces presidente del Ente de Calificación Cinematográfica, Miguel Paulino Tato, quien cuestionó la primera parte del libro en la que el protagonista, a los catorce años, maneja un cañón. Tampoco agradó una escena donde un grupo de jóvenes —Silvio, Enrique y el "gran masturbador" Lucio— todos ellos de la misma edad, fundan el "Club de los Caballeros de la Medianoche", con el propósito de delinquir. Paolantonio comenta en la misma entrevista:

> Me pidieron que cortara segmentos del libro. Me reuní con Mirta Arlt, coguionista del proyecto, y decidimos que entre lo efímero representado por el Ente y lo perdurable que era la obra, preferimos esto último. Y optamos [sic, FF] no filmar.[21]

Nueve años median entre los primeros preparativos del rodaje y la película terminada, pero el elenco mientras tanto no cambió: el reparto es exactamente el mismo que había sido elegido para la abortada tentativa de 1975, con excepción de Walter Vidarte en el papel del Rengo, que fue reemplazado por Julio de Grazia. Pablo Cedrón, el "Silvio" de la novela, en aquel entonces tenía 26 años, esto es, casi el doble del protagonista del original, lo que hace de él un personaje

18 Neifert, *Del papel al celuloide*, p. 88.
19 Es el un único filme dirigido por él antes de *El juguete rabioso* y fue premiado en el Festival de San Sebastián de 1976.
20 Cf. Neifert, *Del papel al celuloide*, p. 86.
21 Citado por Neifert, *Del papel al celuloide*, p. 86.

considerablemente distinto pero que, según las premisas del filme, debe mostrar la misma conducta y las mismas motivaciones que su “modelo”. En un encuentro con la prensa en 1984, el director trata de explicar varias de sus intenciones y dice que se decidió por una recreación

> en imágenes [de] ese universo fantástico, mitad onírico, mitad realista que forma la estructura del libro de Arlt. El guión que [se] film[ó] fue la tercera adaptación. Por otra parte, pudimos trasladar la novela al cine porque la acción dramática subsiste a pesar de la literatura [sic, FF]. Después de leerla muchas veces, diría que es prácticamente un libro cinematográfico.

En otro pasaje explica su propio abordaje interpretativo del texto arltiano:

> es una especie de *vía crucis* que el personaje atraviesa. Desde sus relaciones familiares y la responsabilidad que la familia tuvo respecto de ese muchacho que todavía no llegó a la edad adulta y que no la alcanzará jamás, como tampoco Arlt llegó, porque fue un eterno adolescente hasta su muerte. Su relación con el trabajo, el permanente desconocimiento de sus facultades creadoras (porque uno de los temas que la novela plantea es el drama de la creación, del joven que quiere abrirse paso por sus propios medios), lo coloca en un mundo rutinario, oficinesco, que Arlt imaginaba como un infierno: el mundo de la rutina y de la mecanización.[22]

Según la voluntad del director, la película se dirige especialmente a “la gente joven que ha leído el libro” y que “se identifica con el protagonista, porque el planteo sigue siendo contemporáneo, pues la dificultad para insertarse en el mundo de los adultos es igual o mayor que en la época de Arlt”.[23] Empero, aparentemente, el filme, concretado en 1984, obtuvo poca o ninguna resonancia positiva por parte del público y de la crítica.

---

22 Citado por Neifert, *Del papel al celuloide*, pp. 86 s.
23 Neifert, *Del papel al celuloide*, p. 87.

Volvamos a la cuestión de la presencia sugestiva del cine en la obra de Arlt. Para ese fin podríamos consultar tanto las novelas *El juguete rabioso*, *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* como las varias crónicas que el autor, siendo periodista de profesión, escribió entre 1928 y 1940 para el diario *El Mundo* —principalmente las *Aguafuertes porteñas*, y, en menor grado, también las otras en que se dedica a narrar sus viajes por Argentina, España y Marruecos. Según Sylvia Saítta

> la fama que Arlt alcanza por medio de su columna diaria, su extrema visibilidad como periodista al que los lectores interpelan por medio de cartas o llamados telefónicos, lo convierten en un periodista "estrella" de un diario de vasta circulación, al que se le ofrece conocer varias zonas del país, viajar a España y África, o hacerse cargo de verdaderas campañas de denuncia social.[24]

La actitud del "personaje", asumiendo el rol de cronista, es la del *flâneur* baudelaireano (no sorprende, así, el aprecio que el protagonista del libro siente por el poeta de la modernidad urbana) que, igual al *Hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, recorre las calles del centro urbano y los arrabales de la capital argentina para coleccionar imágenes, escenas, fragmentos de lo cotidiano, y eso, ante todo, desde el ángulo de un mero espectador-grabador. Para Valeria de los Ríos

> Arlt propone una especie de *bricolage*, que crea a partir de materiales dados. El carácter creativo de la técnica cinematográfica apropiada en la periferia y llevada al ámbito de la vida cotidiana, da pie a un potencial revolucionario que se configura a partir de la escritura.[25]

El cronista se presenta como el "hombre de la calle y curioso de novedades" en un texto de 1936, titulado "Roberto Arlt escribe sobre cine", un sujeto-transeúnte casi común, situado al nivel de sus lecto-

---

24 Saítta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, p. 8.

25 De los Ríos, Valeria, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", en: *Modern Language Notes*, 124, 2009, p. 478.

res medianos y quién les transmite los aspectos "que hacen dignas de atención a ciertas películas".[26] Dice de los Ríos:

> A pesar de que Arlt informa que presentará comentarios de películas, la mayoría de sus crónicas sobre cine se centran en un análisis de las nuevas costumbres que empiezan a surgir a partir del fenómeno cinematográfico. El carácter suplementario de las crónicas sobre cine se hace evidente en un comentario posterior: "Y es así que he resuelto, mientras llega la hora de vagabundear, escribir mis impresiones sobre algunas películas".[27]

Este comportamiento activo-pasivo de cronista-transeúnte lleva a De los Ríos a concluir: "Arlt no sólo se constituye como escritor, sino que también como espectador, que se identifica y a la vez distancia de un público masivo. Así, Arlt como cronista realiza un desplazamiento desde el objeto al sujeto observador".[28] En 1936 —aunque por poco tiempo— Arlt estuvo encargado de la redacción de las "reseñas cinematográficas" para *El Mundo*, función que en seguida perdió por ser sus trabajos, según los dueños del periódico, "inadecuados, excéntricos, excesivos".[29] Rita Gnutzmann apunta para el hecho de que Arlt más allá de cultivar su conocida "fascinación" por el cine, tan frecuentemente constatada y mencionada,

> efectivamente, a finales de agosto y principios de septiembre de 1936, [...] estuvo encargado de escribir reseñas cinematográficas para *El Mundo*, diario en que llevaba varios años publicando sus "aguafuertes porteñas". En abril de 1935, el diario lo envió a España para que informara sobre el país en sus "aguafuertes españolas", breves notas e impresiones de las regiones de la península por las que viajaba, el norte de África incluido. A

26 Cit. del artículo, según De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", p. 464.

27 De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", p. 464.

28 De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", p. 465.

29 Fontana, Patricio, *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Libraria Ediciones, 2009, p. 111.

su vuelta en mayo, después de una ausencia de más de un año, Arlt tiene dificultad para reinsertarse en la vida rutinaria de Buenos Aires (piensa todo el tiempo en "partir para algún desconocido país") y en la periodística de *El Mundo*. Finalmente, Arlt consigue que el director del periódico le acepte sus reseñas cinematográficas y en la primera entrega afirma orgullosamente que no se tratara de una nota única, sino que habrá diversos artículos sobre el tema.

En otro contexto, Gnutzmann especifica:

en sus notas, Arlt se queda del todo en la fábula y no menciona en ningún momento el *sujet*, para utilizar la terminología de los formalistas rusos; brillan por su ausencia aspectos del lenguaje fílmico como montaje, perspectivismo, planos, luces, etc., elementos que cualquier crítico interesado en el cine podía estudiar a partir de los años veinte en películas como *Octubre* de Eisenstein o en el cine expresionista alemán [...][30]

Si en las reseñas falta un aparato terminológico, los propios procedimientos cinematográficos, no obstante, se encuentran numerosas veces aplicados a las narrativas del autor. Barbara Schuchard, por ejemplo, en un ensayo dedicado a los aspectos cinematográficos en Arlt, menciona los mismos filmes rusos y alemanes y "las homologías entre el imaginario de sus novelas, por un lado, y el estilo y las estructuras expresionistas de ciertas películas de los años 1920 y 1930".[31] Mientras que esas afinidades electivas se manifiestan nítidamente en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, tales "similitudes estéticas o ideológicas" todavía no se organizan en un perfil sólido en *El juguete rabioso.* Para Fontana, quien investigó exhaustivamente tal aspecto, no pasan de "una simple contingencia o, a lo sumo, el emergente de un clima de época".[32]

30 Gnutzmann, "Roberto Arlt y el cine", p. 74.

31 Schuchard, Barbara, "El Astrólogo arltiano y el Dr. Mabuse: pistas para una pesquisa intermedial", en: *Iberoamericana*, 4, 2001, p. 154.

32 Fontana, *Arlt va al cine*, p. 14.

Por otro lado, se conocen contribuciones periodísticas de la índole de "Apoteosis de Charlie Chaplin" de 1929, artículo en el que Arlt analiza de manera abarcadora y profunda el arte del famoso actor en términos de un humanismo marcado por "una belleza alegre en la tristeza".[33] Valeria de los Ríos, por su parte, destaca en su estudio el hecho de que la imagen producida por Chaplin en sus filmes era para Arlt esa del inmigrante pobre, marginalizado y maltratado, un prototipo que puebla también las novelas del escritor porteño. De los Ríos opina:

> Mediante la identificación con Charlot, las crónicas de Arlt configurarían un modelo alternativo para la Argentina de principios de siglo, basado en el inmigrante. En otras palabras el inmigrante, personaje masivo pero marginal en Buenos Aires de las primeras décadas del siglo xx, se visibiliza en las crónicas de Arlt en un sentido literal a través de su identificación con Chaplin, adquiriendo con ello un lugar central en el imaginario local.[34]

Lo que le interesa al autor en "El cine y esos pueblitos", crónica de 1933, a saber, es que el impacto del cine sobre el público femenino, especialmente joven, no viene tematizado en *El juguete rabioso*. En esta novela, el único ejemplo de una enajenación bovariana se debe a la tradicional lectura, ejemplificada en las hermanas del compañero de travesuras infantiles, Enrique Irzubeta.[35] En dicha crónica, Arlt afirma:

> Yo pienso en estas muchachas cuyos anhelos no pueden satisfacerse dentro del estrecho marco en que se mueven, en las psicologías refinadas y ardientes, blindadas por la imposibilidad, amarradas por la consigna que impone la costumbre de la vida provincial del pueblo, y me pregunto ¿cuántas futuras madames Bovary respirarán aquí? ¿cuántas existencias

33 Citado por Gnutzmann, "Roberto Arlt y el cine", p. 74.
34 De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", p. 470.
35 Cf. Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 96.

> amargadas pueden contarse metro por metro, en estas calles de tierra, limpias, pero con fachadas secas y rígidas?[36]

La constante aproximación de los dos medios comunicativos —literatura escrita y cine— en Arlt es notable, aunque en sus novelas siempre sea el libro el que se impone como el instrumento intelectual más contundente, dotando al cine del estatus de una mera distracción y "sucedáneo del olvido".[37]

> No es raro [afirma Ríos] que Arlt compare al cine con otras artes como la literatura: el acercamiento a partir de la semejanza fue uno de los primeros intentos de pensar el fenómeno cinematográfico. Arlt dice, por ejemplo, que la escenografía de una película, está realizada con tal meticulosidad que "nos recuerda los vastos tapices flamencos que adornan los museos de Europa" (33) [...] En relación con la literatura sucede algo similar: en una película nos encontramos con el mismo problema planteado anteriormente por una novela o la psicología de un personaje "nos recuerda esos retratos de burgueses efectuados por Guy de Maupassant" (24). El cine y la literatura convergen en una temática común. [...] Sin embargo, el cine también viene a ocupar un lugar que en el pasado ostentó la literatura, de ahí la visión ambivalente de Arlt hacia al cine: se siente atraído por él y lo critica al mismo tiempo.[38]

Los efectos negativos casi siempre prevalecen y ocasionan una amenaza social, sobre todo generada por los mundos ilusorios de filmes de índole melodramática —"tres horas de olvido y de ensueño por veinte *guitas*", según Arlt,[39] quien en la discusión del asunto no escapa a ciertos rasgos de misoginia, típicos de la época.

---

36 Citado por De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", pp. 470 s.

37 De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", p. 474.

38 De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", p. 471, nota 21.

39 Citado por De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", p. 473.

> El cine está creando una atmósfera de disconformidad en las mujeres y en los seres de ambos sexos [sic, FF]. El cine siempre representa el éxito, la belleza, la elegancia, el amor, la libertad; el cine, casi siempre, idealiza la vulgaridad (cierto que de un modo falso) pero, de tal manera, que hoy por hoy, los libros escritos para inquietar a la gente, producen menos resultado que una película. Una película de amor con una dactilógrafa que llega a millonaria arrebatada por una gran pasión, le amarga más la vida a una mujer, que cien libros de teorías que no leerá jamás.[40]

Siendo la presencia del "biógrafo"/"cinematógrafo" medio transmisor de "narrativas verboicónicas"[41] y de las concretizaciones de la "fotogenia",[42] una de las constituyentes narrativas en las obras de Arlt, perceptible desde *El juguete rabioso* —novela ubicada temporalmente en los años entre 1912 y 1915—, podemos decir que no solo el fenómeno como tal se introduce varias veces, sino que también ejerce su influencia sobre las concepciones narrativas y estilísticas del autor, específicamente en el montaje y las partes descriptivas. Lo que, por lo tanto, invalida un abordaje de "cine-arqueológico" es la falta de informaciones concretas acerca de las películas vistas por el autor, pues no las menciona sistemáticamente, de manera que no podemos averiguar con certeza cuáles fueron y cuál fue su nivel de conocimiento técnico en cuanto al séptimo arte. Sería de provecho, por ejemplo, saber cómo exactamente Arlt se inició en el cine expresionista alemán, si ese conocimiento de hecho influyó en *El juguete* y si después tiene sus repercusiones en el díptico *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, con sus numerosas escenas nocturnas y descripciones en las que prevalecen oscuridad y distorsiones visuales. Esas últimas que, por cierto, ya se encuentran

---

40 Citado por De los Ríos, "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", p. 472.

41 Cf. Valles Calatrava, José Rafael, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistémica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 15-18.

42 La *photogénie* de los representantes del llamado impresionismo cinematográfico francés, como Louis Delluc y Jean Epstein, es brillantemente analizada por Edgar Morin en *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, bajo el signo del doble y de la fantasmagoría (cf. Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Editions de Minuit, 1956, pp. 22-51).

en *La Folie du docteur Tube* (1915), de Abel Gance, un filme que Arlt puede haber conocido a la hora de escribir las dos novelas. En cuanto a esto, piénsese en frases como: "Las fachadas de las casas pasan ante sus ojos, borrosas como estampas de un filme"[43] o en el último paseo de Haffner antes de su muerte violenta en *Los lanzallamas*.[44]

Una ejemplar visualización paracinematográfica se encuentra en un capítulo dedicado a los proyectos de Barsut, en la secuencia final de *Los lanzallamas*, que ostenta destacadas propiedades ópticas, como las siguientes: "Ergueta encendió pensativamente un cigarrillo; la lumbrarada de fósforo descubrió su hosco perfil amarillento. La sombra de Barsut saltó hasta el tronco de un álamo; se apagó la cerilla y relumbró el ascua del pitillo".[45]

El cine americano, encarnado en un nombre aurático, Hollywood, alternativa técnicamente más perfecta, si bien que estéticamente menos osada, se menciona directamente, en el personaje Barsut, fascinado por los mitos de la gran pantalla y sus estrellas, como Greta Garbo y Rodolfo Valentino.[46] Ese mismo Barsut, miserable delator, al final de *Los lanzallamas*, por una ironía del destino que le atribuye Arlt, logra realizar su sueño:

> Barsut, cuyo nombre en pocos días había alcanzado el máximum de popularidad, fue contratado por una empresa cinematográfica que iba a filmar el drama de Temperley. La última vez que le vi me habló maravillado y sumamente contento de su suerte:
>
> —Ahora sí que verán mi nombre en todas las esquinas. Hollywood. Hollywood. Con esta película me consagraré. El camino está abierto.[47]

Si por un lado se presentan así los sueños individuales de la pequeña burguesía, las indomables y profundas pasiones y los delirios

43 Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, p. 330.
44 Cf. Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, pp. 228-232.
45 Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, p. 360.
46 Cf. Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, pp. 360-366.
47 Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, pp. 393 s.

de grandeza, específicamente vinculados al cine norteamericano, por otro lado, se recondiciona la percepción, se reduce la importancia del pensamiento lógico, imponiéndose el poder asociativo y la insistencia del subconsciente con sus significantes, frecuentemente contradictorios o ambiguos.

> Como le ocurre a menudo, Arlt es contradictorio en sus afirmaciones acerca del cine; por un lado dice no frecuentarlo (*Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 79) y rechazar la "putrefacta mentira! de las películas" (*Aguafuertes españolas*, pág. 99), por otro, se reconoce 'hincha' de Marlene Dietrich (*Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 103) y afirma "ir al cine es, en cierto modo, viajar de una manera ideal, mucho más de lo que algunos pueden suponerse" (*Aguafuertes españolas*, pág. 19).[48]

También para Fontana "existe la posibilidad de reconocer una cierta esquizofrenia[49] en el modo en el que Arlt piensa el cine: en dos registros que se activan alternativamente, desentendiéndose el uno del otro".[50] A veces, el cine parece capaz de modificar profunda y positivamente el pensamiento y generar energías innovadoras;[51] otras veces, "no tiene nada de liberador ni cumple una 'tarea revolucionaria' (como en 'El cine y los pueblitos')". Tal oposición entre

> dos registros habla [...] de las dificultades a las que Arlt —como muchos otros con más herramientas teóricas que él— debió enfrentarse inevitablemente al intentar reflexionar sobre un acontecimiento cultural (el cine) que desquició los paradigmas desde los cuales se habían pensado hasta entonces el arte y la cultura.[52]

48 Gnutzmann, "Roberto Arlt y el cine", p. 74, nota 13; citas insertadas con la paginación de la edición usada por Gnutzmann.

49 Claro está que el uso —inadecuado— del término quiere decir algo como "incompatibilidad".

50 Fontana, *Arlt va al cine*, p. 68.

51 Podríamos también pensar en el radicalismo de experiencias contemporáneas como *Le retour à la raison* (1923), de Man Ray, o *Anémic cinema* (1926), de Marcel Duchamp.

52 Fontana, *Arlt va al cine*, p. 68.

Wilson Alves Bezerra es otro investigador que resalta la actitud indecisa de Arlt frente al cine, quien parece haberse anticipado algunos años a la valoración de Walter Benjamin, tal como queda expuesta en el famoso ensayo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,[53] oscilando entre esperanzada (como en lo siguiente) y escéptica.

> A atitude do narrador portenho quanto ao lugar que ocupa o cinema em relação aos costumes na sociedade portenha é bastante ambivalente. Em certos momentos, em suas crônicas, ela é exaltada como algo revolucionário, capaz de retirar as mulheres de uma posição de submissão, prover uma verdadeira revolução dos costumes.[54]

Si *El juguete rabioso* puede ser considerado la narrativa más autobiográfica del autor, uno de los hallazgos de Paolantonio fue encontrar en Pablo Cedrón un protagonista que tenía una sorprendente semejanza física con Arlt, similitud que fue resaltada por el maquillaje y el peinado del personaje "Silvio". Además, la pasión de este último por los "cuarenta y tantos tomos" folletinescos (así se citan en el libro y en el film) del polígrafo francés Pierre-Alexis Ponson du Terrail[55] y la veneración duradera expresada por *Las hazañas de Rocambole* son elementos del libro y de la película. En ambas obras, Silvio Astier aspira a ser un "bandido de la alta escuela"[56], como el héroe del escritor francés, muy popular en las primeras décadas del siglo en toda América Latina (una referencia significativa se encuentra también en las memorias de infancia del escritor brasileño Graciliano Ramos, nacido ocho años antes de Arlt en el estado nordestino de Alagoas[57]).

53 El título en español es *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

54 Alves Bezerra, Wilson, "Quiroga, Arlt, Borges e os espectros portenhos dos anos vinte", en: *Ângulo 130-Literatura Comparada*, I, 2012, p. 86.

55 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 91.

56 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 91.

57 "Nesse tempo [a los diez años, FF] eu andava nos fuzuês de Rocambole. Jerônimo Barreto me fazia percorrer diversos caminhos: revelara-me Joaquim Manuel

Según la biógrafa de Arlt, Sylvia Saítta, el protagonista

> en el proceso de lectura se identifica moral y psicológicamente con los materiales que consume. Por lo tanto, el imaginario de folletín delimita su horizonte de expectativas, moviliza sus conductas y pauta el ritmo de sus etapas de aprendizaje, dado que esa identificación sobrepasa el momento de lectura para pasar a conformar las mismas prácticas que la de los héroes folletinescos.[58]

En una caracterización concisa de la novela, Mattalia llama a *El juguete rabioso* una "novela flotante" en la que

> las intervenciones especulativas [del] personaje [...] se insertan sin piedad, sin ninguna concesión al lector y hacen efectiva la máxima arltiana de escribir libros que "tengan la violencia de un *cross* en la mandíbula". En ellas reelabora la herencia de géneros "espurios". El imaginario de sus personajes se construyen [sic, FF] a partir de la cultura de masas: las novelas de aventuras, el folletín, los cromos, el cine, la novela policial.[59]

En el mismo sentido —concerniente a la fijación en la literatura, más sensacionalista que sofisticada— se expresa Rita Gnutzmann:

> Silvio mismo no se muestra interesado en el nuevo medio [sc. el cine, FF] sino en la literatura de masas, en concreto la de los aventureros y ladrones "generosos" (del tipo Robin Hood) como la banda de los anarco-apaches franceses Bonnot-Garnier. La primera influencia sufrida por el joven de catorce años es la de los folletines andaluces que le provee el zapatero y que versan sobre Diego Corrientes, José María "el Rayo de Andalucía" (o "el Tempranillo") y Jaime el Barbudo; pero también los cuarenta volúmenes del Rocambole de Ponson du Terrail

---

de Macedo, Julio Verne, afinal Ponson du Terrail, em folheto devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal..." (Ramos, Graciliano, *Infância*, Rio de Janeiro, Caminho, 1986, p. 223).

58 Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos*, p. 41.

59 Mattalia, "Roberto Arlt: juguetes criminales, juguetes 'rabiosos'", p. 99.

> sirven de modelo para el joven y su banda, sin olvidar que el propio Silvio, narrador autodiegético, quiere verse a sí mismo y a sus compinches como "ladrones" (título del primer capítulo) al estilo de sus modelos literarios.[60]

Si el cinematógrafo no asume una función preeminente y resulta eclipsado en favor del campo temático de la literatura, dentro de este se producen otras constelaciones heterogéneas y hasta contradictorias. La orientación tripartita del protagonista se compone de la admiración por Rocambole, de la identificación con la poesía de Baudelaire y con la novelística de Dostoievski (en el libro, también la de Pío Baroja) y, por fin, del estudio asiduo de libros técnicos que lo acercan al idolatrado Thomas Edison, inventor del quinetoscopio. De las orientaciones literario-científicas, el filme preserva solo una tríada —algo sorprendente— formada por Baudelaire, Dostoievski y el "Mago de Menlo Park" (T. A. Edison), siendo minimizado al mismo tiempo el lado rocambolesco del protagonista, salvo en la secuencia introductoria, una especie de obertura de difícil interpretación al no encasillarse en el conjunto de la trama, de la cual discrepa marcadamente. Si en la fase preliminar de la novela el lector recibe informaciones esenciales para la comprensión de lo que sigue, la primera secuencia de la película se asemeja a una pantomima bastante gratuita para evidenciar la esencia criminosa del protagonista, parcialmente explicitada en la caracterización de Neifert (quien se inclina por la visión dada por la película de Paolantonio).

> Astier es un muchacho intelectualmente inquieto, apasionado por la literatura y las ciencias exactas. Y esa vitalidad, al entrar en colisión con la hostilidad social, es la que moldea en el personaje una concepción fantástica de la realidad. Sus delirios de grandeza y, simultáneamente, de autodenigración, le llevarán a intentar el suicidio, la crueldad inútil y la traición.[61]

60 Gnutzmann, "Roberto Arlt y el cine", p. 75. Las citas de Gnutzmann se refieren a las páginas 227-228 en su edición de la novela (Arlt 1999).

61 Neifert, *Del papel al celuloide*, pp. 86 s.

La impresionante "diversificación textual" de la novela, resaltada por Noé Jitrik, incluye "el sainete y el teatro culto, el lunfardo[62] y los intentos de una literatura popular, la poesía de vanguardia, el tango, la arquitectura, el cine, la radio, la industria, la comicidad, el fútbol y el box, la delincuencia y otros".[63] Claro está que al lado de las intrusiones de lenguas extranjeras (como el español de Andalucía, el gallego, el yiddish, el francés, el inglés y —sobre todo— el italiano, omnipresente en la clase subalterna de aquel entonces y presencia constante también en el filme de Paolantonio), también se manifiestan los varios registros expresivos dominados y empleados por el protagonista-narrador de la novela.

> En *El juguete rabioso* Silvio incorpora a su bagaje lingüístico-ideológico discursos cuya pertenencia a la esfera canónica o marginal, más que por su lugar de producción es determinada por su lectura. El proceso de incorporación se inicia con el abandono por parte de Silvio del sentido escapista adscrito a la literatura bandoleresca por las lecturas oficiales representadas en el zapatero andaluz, para quien los textos no representan modelos conductuales o lingüísticos actuantes en su vida cotidiana, sino un mundo imaginario que le ayuda a compensar sus carencias físicas, económicas, sociales y sexuales.[64]

---

62 Juan José Sebreli llama la atención sobre el lunfardo como elemento del lenguaje arltiano, definiendo este, a su vez, como "una mezcla de dialectos italianos traídos por los inmigrantes, voces portuguesas, restos de léxicos indígenas y afroamericanos, modismos del yidish, parodias de origen circense como el cocoliche, vocablos arcaicos españoles y caló gitano aprendidos en el teatro del 'género chico' y en las coplas flamencas, estilos ficticios, artificiales, o idiolectos inventados —antes que por los compadritos—, por los saineteros, el diario *Crítica*, la bohemia de la calle Corrientes y los letristas y glosadores de tango" (Sebreli, "Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt", p. 88).

63 Jitrik, Noé, "La presencia y vigencia de Roberto Arlt", en: Noé Jitrik, *Roberto Arlt, Antología*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1980, p. 9.

64 Herrera Montero, Bernal, *Arlt, Borges y Cía. Narrativa rioplatense de vanguardia*, San José de Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997, p. 211. Y, asimismo: "En *El juguete rabioso* las sucesivas lecturas de Silvio reaparecen en la heteroglósica habla-escritura del protagonista, quien [...] incorpora en su relato las modalidades narrativas y léxicas de lo leído" (p. 209).

Intermitentemente actualizado en la novela y a través de expresiones aisladas, a veces deformadas ortográficamente, tal vez para reproducir ciertos regionalismos italianos ("strunsso", "bagazza", quizás en vez de *ragazza*, mero error tipográfico o un desliz del personaje "Dío Fetente"[65]), el bilingüismo más que modesto de la novela conoce una expansión aplastante en la película, a través de la pareja Gaetano y María, de Michele y los vendedores y mondongueras de la feria, que aparecen —figurantes pintorescos, en un largo *establishing shot*— al inicio del filme y otra vez cerca del final infeliz, con la intención dramática de formar en su alegría ruidosa un contraste con la soledad trágica del protagonista. En el espectador de la película inevitablemente se produce la impresión de que el pueblo llano y buena parte de la pequeña burguesía, sobre todo compuesta por inmigrantes, practican diariamente el italiano, lengua de las emociones y del corazón. Una tal visión, por lo menos sorprendente, se podría, asimismo, tildar de extraña en una película de mediados de los años ochenta.

Los diálogos de las secuencias dedicadas a Don Gaetano y Donna María, junto con su sirviente Miguel (en la novela) o Michele (en el filme), se realizan mayormente en italiano, con una cierta mezcla de idiomas cuando integran a personas no iniciadas al medio y ambiente de los inmigrantes, como Silvio, quien evidentemente carece de tales raíces. Se puede uno preguntar si para un argentino común de hoy día, tales diálogos sin subtítulos no son verdaderos cuerpos extraños, una especie de exotismo al revés y de difícil comprensión. Nada de eso se encuentra en Arlt, quien concibe una ambientación muy diversa, de un telón de fondo plurilingüe, simplificado en la película a beneficio del italiano.

Debido a la focalización en el uso del italiano, en el filme desaparecen otras referencias, dejando al protagonista con su expresividad mutilada, parcialmente incomprensible en su naturaleza profunda, pese a ciertos comentarios sacados directamente de la novela e introducidos en la película por la voz de "Silvio" en *off*. Altamente dudosa resulta la estilización del protagonista de Paolantonio como cronista inme-

65 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 142.

diato de sus andanzas, impresiones y deliberaciones. De esa manera se elide en su mayor parte la dimensión temporal de la novela, que nos presenta en sus cuatro grandes bloques narrativos, cada uno separado del siguiente por un lapso de un año, un protagonista casi niño (con catorce años) al inicio y que asume su vida de adulto a los diecisiete en la última secuencia, la de la traición del Rengo. Al contrario de esa implacable degradación humana, estructuralmente situada entre la picaresca y el *Bildungsroman* (novela de formación), el protagonista del filme se presenta constante y consistente, prácticamente incapaz de emprender transformaciones significativas. Si se le extravía la sordidez original, también le falta la curiosa maldad infantil incorporada por el protagonista de Arlt.

Su polo opuesto —también este "amputado" de sus rasgos esenciales en la película— es el compañero de infancia Lucio, quien en la concepción de Arlt se relaciona expresamente con el cine y se describe como "moviendo los brazos a semejanza de ciertos artistas de cinematógrafo que actúan de granujas en barrios de murallas grises".[66]

> Su afición se comprueba al decidir el robo de una joyería al lado del cine Electra, cuya letrina sin techo permite el acceso a dicha joyería. Durante los robos, por ejemplo el de la biblioteca, representa su rol aprendido en el cine: arroja el revólver al aire y lo recoge al vuelo "con un cinematográfico gesto de apache" [...].[67] La evolución de Lucio es del todo consecuente, aunque Silvio se extrañe al verlo, tres años después, convertido en agente de investigaciones. A pesar de que ha cambiado de bando (de ladrón a detective), sigue imitando a ciertos tipos del cine negro o de mafiosos: bien trajeado y encorbatado, con anillos de oro falso, sombrero aludo hundido hasta las cejas y voz enronquecida, tuerce la boca para sonreír.[68]

---

66 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 101.

67 El detalle altamente significativo (Arlt, *El juguete rabioso*, p. 115) desaparece en la versión fílmica, donde de la descripción incisiva solo quedan unos libros caídos en los adoquines del patio nocturno.

68 Gnutzmann, "Roberto Arlt y el cine", pp. 75 s.

Cuando después de algunas breves y apenas comprensibles analepsis, un Lucio de ninguna manera mafioso reaparece en la película, lo hace ahora como psicólogo para, metafóricamente, reconducir al protagonista a la vida: de este modo despierta Silvio del desmayo que sufrió en vez de darse la muerte. Si el cine, como ya se ha visto y dicho, tiene una presencia poco expresiva en la novela, ese vínculo se atenúa más aún en la transposición de Paolantonio. Para completar el cuadro, recordemos brevemente una cadena de tematizaciones de la presencia a medio latente del cine(matógrafo), presencia que impregna la secuencia ubicada en la librería del matrimonio italiano:

> Incesantemente repiqueteaba *la campanilla del biógrafo*, y un rayo de sol, adentrado entre dos altos muros, iluminaba la fachada oscura del edificio de Dardo Rocha.[69]
>
> Déjalos, Silvio —me gritó imperativa [D. María]—, que oigan quién es este sinvergüenza —y redondos los ojos verdes, dando la sensación de que *su rostro se aproximaba, como en el fondo de una pantalla* (143).
>
> Eran las siete de la tarde y la calle Lavalle estaba en su más babilónico esplendor. Los cafés a través de las vidrieras veíanse abarrotados de consumidores; en *los atrios de los teatros y cinematógrafos aguardaban desocupados elegantes* [...] (151).

No se incluye en el filme una referencia emblemática al cine, sí concebida por Arlt, a saber, la foto de Lida (Lyda) Borelli, una actriz italiana mundialmente famosa en los años posteriores a su primera aparición en *Ma l'amor mio non muore* (1913).[70] El retrato de la *vedette* se encuentra al lado de la cama de Lucio. "Sobre la cabecera del lecho extendía sus retorcidos brazos piadosos un Cristo Negro, y en

---

69 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 132, las cursivas aquí son mías, como también las de los dos otros ejemplos siguientes. La casa histórica de Dardo Rocha, fundador de la ciudad de La Plata, realmente existía en Lavalle, cf. www.monumentosysitios.gov.ar/page.php?p=2543: "se declaraba monumento nacional a la casa porteña de Rocha, situada en Lavalle 835, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires" (última consulta 15 de octubre de 2013).

70 Su carrera y popularidad terminan abruptamente en 1918, cuando se casa y abandona su carrera (cf. Fontana, *Arlt va al cine*, p. 20).

un marco, en actitud dolorosísima, miraba al cielo raso un cromo de Lida Borelli"[71]. Fontana advierte el "inquietante contraste entre el ícono religioso y el cinematográfico que presiden la cabecera de Lucio" y resalta que "lo es aún más si se tiene presente la densidad sexual de las actuaciones de Borelli",[72] entre las actrices de la época "la plus émouvante peut-être et la plus proche de la vérité cinématographique".[73]

Si consideramos el hecho de que la novela *El juguete rabioso* tiene un protagonista de catorce años al inicio, quien tendrá unos diecisiete al final, que el texto fue escrito en los años veinte y que el cronotopo de la narrativa son los primeros años de la segunda década del siglo xx en una Buenos Aires meticulosamente identificada por nombres de calles y plazas,[74] se podría esperar una presencia significativa de la nueva diversión-atracción del "biógrafo", entre sensacional y sensacionalista. Tal hecho no ocurre, sin embargo, en la película. Desde el inicio, el protagonista resalta la importancia de los textos impresos y leídos por él: quijotescamente infantiles como las historias de aventuras, equivalentes a los libros de caballería en Cervantes, folletines fornecidos a "Silvio" por un viejo zapatero andaluz, cuya pronunciación escrita aquel intenta imitar y que acompañan al protagonista a través de sus recuerdos. El personaje del andaluz, de importancia secundaria para la trama, pero no para las isotopías simbólicas, resulta siendo eliminado de la película, una verdadera pérdida, dado que la pluralidad del universo lingüístico en el que se mueve Silvio es constitutivo del mundo arltiano.

Hagamos un experimento mental y concibamos una transposición *retro* según los cánones del cine expresionista alemán, en la estela de

---

71 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 121.

72 Fontana, *Arlt va al cine*, p. 20.

73 Jeanne, René/Ford, Charles, *Histoire illustrée du cinéma. Vol. 1. Le cinéma muet 1895-1930*, Verviers, Marabout, 1966 [1947], p. 42.

74 Según Neifert, la película, muy atenta a una ambientación convincente, no de los años de la década de 1910, sino de la siguiente, "se rodó en una casa de Flores, en el pasaje Rivarola —que entonces conservaba un aire de los años 20—, en Barracas, Villa Lugano, Mataderos y en la vieja cárcel de Caseros" (*Del papel al celuloide*, p. 87).

Wiene, Murnau o Lang —un filme a contracorriente, un caso de *mimikry* fuera de época, doblemente extraño e híbrido. Aportaría nuevos significados y un considerable enriquecimiento de las circunstancias que refleja— los años veinte en Buenos Aires, una aglomeración urbana en plena transformación modernizadora. Las temáticas planteadas por Arlt en su novela podrían, en semejante versión fílmica, establecer un universo amenazador, altamente extraño, o sea, resultar en la traducción irrealizante de un clima opresivo y degradado, donde —dominado por una constante tensión entre lo original y el pastiche[75]— la basura y la suciedad lo penetran todo, y donde reina una subterránea atracción por lo abyecto. Un esfuerzo de esta índole, por desgracia, en el proyecto de Paolantonio, no se aventura.

El filme —con la excepción de una perspectiva subjetiva, parcialmente ensayada en escenas como los *flash-backs* "autobiográficos" de Silvio,[76] en su tentativa de incendiar la librería de D. Gaetano y el suicidio fracasado— opta decididamente por una visión "objetiva". Al mismo tiempo, nunca autoriza, prácticamente, dudas acerca del estado interior de Silvio, de forma que en las secuencias cruciales, después de su despido de la Escuela Militar, el protagonista de la película no logra transmitir el tamaño de su desesperación, pareciendo mucho más equilibrado y seguro de sí que su modelo en la novela. A diferencia del chico de catorce años de la narrativa, el Silvio de Paolantonio tiene más de 25 años y representa a un personaje constante e inmutable, retratado en un momento crítico de su vida y no al borde de un abismo existencial. El director emprende la tarea arriscada de distanciarse del personaje principal durante casi toda la película mediante una escenificación neutral que muestra a Silvio actuando, recurriendo a la voz en *off* subjetiva solo en algunas pocas ocasiones,

75 Véase la excelente interpretación de esa dialéctica bajo el signo de la imagen en confrontación con la oralidad y el texto escrito propuesta por Gersende Camenen: *Roberto Arlt. Écrire au temps de l'image*, pp. 22-32. La autora en ese contexto habla de "images évoquées, projetées comme sur un écran mental et presque hallucinées" (23).

76 Falta por completo el uso de la llamada "cámara subjetiva", expresión del ángulo visual de un personaje.

oscilando entre pensamientos “intradiegéticos” producidos en el instante mostrado y reflexiones posteriores de un narrador autodiegético *post festum*. Así, la dimensión interior, los sentimientos verbalizados, las deliberaciones y cavilaciones (la palabra ocurre con alguna regularidad en la narrativa arltiana) no encuentran lugar en el filme. En el marco de un cine convencional, tal opción estética es comprensible, pese al peligro de una cierta pérdida de empatía por parte del espectador. Neifert —en eso víctima del modo de representación institucionalizada descrito por Noël Burch[77]— errónea y precipitadamente opina, al contrario, que

> la acción cobre vida propia e interese [sic] porque emerge del pensamiento de Astier y no de un trabajo de puesta en escena. Esta circunstancia es muy favorable para la película que, de este modo, pierde el carácter de “ilustración del texto” en el que podría haber caído. Es en el sombrío del claroscuro arltiano donde la película consigue los mayores méritos.[78]

El primer capítulo de la novela en la película se reduce a tres breves analepsis, alejándose considerablemente de la trama principal y modificando así el tiempo de la diégesis.[79] El trabajo regular en la papelería del señor Monti que sirve de base unificadora de la última parte y los contactos con el patrón son ausentes en la parte final de la película. En el capítulo IV de la novela, el protagonista resurge restablecido después del suicidio fallido (fin del cap. III, que terminó en una breve y vaga alucinación eliminada del filme y sustituida por una “asamblea” de personajes próximos o distantes que aparecieron a lo largo del filme, entre ellos padre, madre y hermana, el matrimonio D. Gaetano y D. María, así como los amigos de infancia, Enrique y Lucio), trata

---

77 La lenta constitución de ese modo, que asume aires de naturalidad y transparencia, se pormenoriza a través de su clásico *La lucarne de l'infini* (cf. Burch, Noël, *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007).

78 Neifert, *Del papel al celuloide*, p. 87.

79 El chico que “sustituye” al Silvio adulto debe tener unos ocho años apenas (cf. 36:36-35:09 y 51:20-53:15, principalmente).

en su primera mitad del empleo de corredor de papeles. Nada de esa experiencia se transparenta en la película, pues el episodio significativo se reduce a una mera pregunta de la madre en la primera parte del film (14:11): "¿Por qué dejaste la venta de papel?". La secuencia de casi veinte páginas de texto muestra un protagonista en camino a la normalidad, bien pensante y diligente, trabajador y paciente con las rudezas de los vendedores de arrabal con quienes negocia. Dentro de la rutina, en varias ocasiones se producen sentimientos de euforia y felicidad, de los cuales el film saca unos pocos trozos para colocarlos en contextos diferentes. Lo más llamativo, un insípido *détournement* (contrariando el sentido incisivo del procedimiento situacionista, según Dubord), es la carta a la enamorada Eleonora, personaje prácticamente inexistente en el libro,[80] quien gana una existencia significativa en la película, apareciendo en tres momentos pertenecientes a la "realidad" dentro de la trama y además en una "visión" (las cuatro escenas son creaciones de Mirta Arlt y Paolantonio). La primera escena, esa en la que Silvio le da un poema de amor y recibe de ella en contrapartida la carta que declara acabado el tímido y casto amor entre ellos, termina con el juramento de Silvio que un día la buscará para conquistarla, contra la voluntad del padre rico (10:48-12:09). El motivo es banal y una añadidura poco feliz del director, como también lo es la escena cuando un Silvio humillado por el dueño de la librería, pero aparentemente ya conformado con su nueva situación de subalterno explotado y forzado a trabajos degradantes habla para sí mismo, en una de las pocas incursiones del filme en el monólogo interior: "Cruel ironía. Ya que voy a ser un poeta como Baudelaire o un ingeniero como Edison, tengo que andar por la calle con esta canasta de mierda" (19:20). Dicho sea de paseo, el uso de la palabra soez no corresponde en nada a

80 Cuando se habla de la chica por primera vez, la relación infantil e insustancial entre ella y Silvio ya cesó: "—¿Seguís con Eleonora? —No, ya cortamos. No quiere ser más mi novia. —¿Por qué? —Por que sí" (Arlt, *El juguete rabioso*, p. 108). La melodramática extensión de la línea narrativa concerniente a ella es acompañada de la presencia del padre, amenazadora y explícita, quien en la novela solamente es mencionado en la entrevista que Silvio tiene con los militares de la Escuela: "Mi padre se mató cuando yo era muy chico" (p. 170).

las costumbres lingüísticas del Silvio arltiano, siempre esmerándose en su dicción refinada.[81]

Su inclinación por lo sentimental y lo empalagoso se evidencia en una escena (inventada por Paolantonio) en la que Silvio sale a la calle y percibe pasando por la acera a la elegante Eleonora, alegre e íntimamente abrazada con un joven galán (19:35-20:00). Lo melodramático bordea la exageración en los esfuerzos avergonzados de Silvio por esconderse primero en el vano de un portón y después detrás de un coche para que la muchacha todavía idolatrada no lo vea. Esa sensiblería aumenta más aún en la escena del suicidio fracasado: para matarse, como automáticamente guiado por sus propios pasos, Silvio elige el mismo lugar en el mismo parque donde se separó de Eleonora (10:45-12:08[82]), en una escena ahora representada como la despedida definitiva y letal, reforzada por raciocinios trasmitidos en *off* y visiones delirantes (81:51-82:43).

Este uso de la voz en *off* y sus avatares, un débil eco de la presencia continua del yo autodiegético de la novela, pone de manifiesto la problemática de la representabilidad de vivencias subjetivas y de la interioridad, en general. Una de las ocurrencias se debe a la desorientación del protagonista después de la expulsión de la Escuela Militar. Caminando por calles desiertas y sucias en dirección al parque, Silvio se dice: "Yo no debo morir, pero tengo que matarme. Eleonora, te acordarás siempre de mí" (82:15-82:22). El filme aquí opta por el melodrama y propone sentimentalismos en donde el libro, reduciendo el componente subjetivo del relato, establece un realismo crudo y una lógica narrativa implacable. Si en ello hay lirismo, ese es un lirismo *sui generis*, una expresividad nada dulcificada y lejos de clisés triviales, a veces próxima a la locura verbal.

Lo que prácticamente se pierde en la versión filmada es la capacidad del protagonista de trascender los lugares comunes del folletín

---

81 Son extremamente raros y no atribuibles a Silvio deslices verbales como ese: "¿Che, hijos de una gran puta, qué hacen allí?" (Arlt, *El juguete rabioso*, p. 214).

82 Esta despedida, que se debe a circunstancias adversas y no a problemas sentimentales de los amantes, termina con el juramento de Silvio que en un futuro mejor irá a buscar a Eleonora otra vez (12:04).

para llegar a una expresión idiosincrática y original en la que se reúnen elementos contradictorios como lo rocambolesco y lo baudelaireano. Esto resulta en una impresión algo intrincada en un espectador que conoce la novela, ya que existe en esta una nítida distancia narrativa entre los acontecimientos y su reproducción en y a través de la memoria, mientras que en la película los recuerdos, *cosa mentale*, se transforman, no se sabe bien cómo ni porqué, en las páginas escritas por Silvio y en algunos de sus pensamientos reproducidos por su propia voz en *off*. Veamos un ejemplo:

> Amor, piedad, gratitud a la vida, a los libros y al mundo me galvanizaban el nervio azul del alma. No era yo, sino el dios que estaba dentro de mí, un dios hecho con pedazos de montaña, de bosques, de cielo y de recuerdo.[83]

Esta confesión tardía de Silvio, producto de un breve entusiasmo que siente en el último capítulo de la novela y adoptada con pequeñas modificaciones en la versión fílmica, es dislocada por Palonatonio al inicio de su película, donde forma parte de una carta que Silvio, sentado en el pescante de un carretón,[84] está escribiendo a Eleonora (a partir de 8:02).

Otro ejemplo del incidental monólogo interior, oscilando entre la sincronicidad con los acontecimientos y una función retrospectiva, se encuentra en la escena de la noche pasada con el travesti —anónimo en el libro y Tristán-Tristana en la película (71:50)— en donde se ve en primer plano el rostro de Silvio, durmiendo por unos momentos y en seguida despierto. En su pensamiento (interiormente, entonces) se pregunta con cierto patetismo: "¿Oh Dios, cuántas palabras tristes[85]

83 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 205.

84 Este vehículo en la película pertenece al Rengo, mientras que en la novela el amigo es un mero guardián de carros y no su propietario.

85 De ahí, aparentemente, el nombre del efímero compañero de habitación, Tristán-Tristana (antes que un homenaje improbable a la leyenda artúrica o a la novela de Pérez Galdós y tampoco a la película homónima de Luis Buñuel).

están aún escondidas en las entrañas de los hombres?". A continuación, con su voz normal, estableciéndose así una dicotomía entre lo exagerado de la interioridad y su apariencia controlada, con modos casi confidenciales, se dirige a su interlocutor: "Tristán, decime una cosa. ¿A vos, alguna vez te quiso alguien?" (79:30) Para enfatizar la excepcionalidad de la situación, la cámara en seguida empieza un *travelling* circular (recurso técnico absolutamente excepcional en la película) en torno de la cama donde está acostado el protagonista, mientras que en el *hors-champ* un sonido seco sugiere que una puerta se cierra. No hay respuesta, pues el otro salió, no sin dejar algún dinero con el que Silvio, como en la novela, va a comprar el arma para suicidarse.

La presentación del Rengo que corresponde, como contrapeso, al zapatero andaluz de la primera página del texto, a través del rasgo común de la claudicación[86] y el amplio fresco de la feria, reinterpretación-sustitución del "cuchitril [con] las polícromas carátulas de los cuadernillos que narraban las aventuras de Montbars el Pirata y de Wenongo el Mohicano" arltiano[87]) siguen a la secuencia inventada para la apertura de la película, en la que Silvio se viste de asaltante, dirigiendo, finalmente, la pistola contra el objetivo/espectador. El filme presenta así al amigo paternal del protagonista a partir del minuto 5 (asociado con la feria de Flores y con amores fugaces), mientras que este personaje medio burlesco y firmemente arraigado en su ambiente popular, en el libro aparece solamente en el último capítulo.[88]

Veamos brevemente la apertura, interrumpida varias veces, en forma de intertítulos, por los nombres de reparto y equipo técnico, en su conjunto una secuencia muy peculiar. En ella, primero se ve una mano sacando lentamente y como que de mala gana un revólver escondido por debajo de una colcha, acto seguido entra en el campo de visión ofrecida por la cámara la figura del protagonista que, ademán

86 Cf. Arlt, *El juguete rabioso*, p. 87.
87 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 87.
88 Cf. Arlt, *El juguete rabioso*, p. 210.

por ademán, se pone la típica máscara de un asaltante profesional, un pañuelo ante la cara, con gorra rocambolesca y guantes. Al deponer el arma sobre un libro, queda legible el título algo ridículo de una guía de autoayuda: *Manual del inventor*. Las aproximaciones al personaje central utilizan el primer plano, enfocando detalles considerados necesarios para establecer el carácter de Silvio, quien por vez primera se presenta en un plano entero que ocupa solo la parte central del encuadre (como si se tratara del lienzo central de un tríptico) al reflejarse en el espejo de su cuarto (4:04). No obstante, la imagen de un protagonista peligroso —adulto y no un chico de trece o catorce años, como en la novela— se configura en la primera secuencia; tal impresión es contrarrestada por prácticamente todo lo que le sigue (salvo las analepsis que proporcionan fragmentos del primer capítulo del libro) y el crimen solamente ético de la traición del amigo paternal, el Rengo, en el episodio final, con sus repercusiones morales en el protagonista. De sobriedad impresionante y un gran potencial para evocar suspenso —un suspenso que en la primera mitad de la película se frustra— la secuencia no encaja orgánicamente en el gran total de filme y permanece ahí, flotando como una sombra amenazadora, probablemente para significar el pasado de delincuente juvenil del protagonista, su marginalidad social y —una opción temática no explorada en la película— la influencia duradera de las lecturas de folletines e historias de aventura.

La película de Paolantonio parece incurrir, sobre todo en los episodios "a posteriori" que recrean ciertas deliberaciones y raciocinios de Silvio, en una problemática ya discutida en los principios del cine: la oposición entre la exterioridad total e impenetrable de lo visualmente representado por un lado y por otro, la bifurcación entre una verbalización sutil de la interioridad con sus "tropismos", según el título, y la concepción psicológica de la novela de Nathalie Sarraute (1939) y la visualización —sobre todo por medio del primer plano— de impulsos psíquicos casi imperceptibles. El director para ello confía en los comentarios de su protagonista y renuncia a los *très gros plans* expresivos, preconizados por Jean Epstein y virtuosamente manejados por Carl Theodor Dreyer en su *Pasión de Juana de Arco* (1928), siendo el *close-up* un recurso prácticamente ausente de

la película.[89] Sin embargo y a pesar del *penchant* verbalista del filme, un pasaje como el siguiente no puede de ninguna forma encontrar su correspondencia cinematográfica, teniendo que contentarse con movimientos inusitados de la cámara y con el uso del plano cerrado.

> De pronto se hizo tan evidente en mi conciencia la certeza de que ese anhelo de distinción me acompañaría por el mundo, que me dije: "No me importa no tener traje, ni plata, ni nada"; y casi con vergüenza me confesé: "Lo que yo quiero, es ser admirado de los demás, elogiado de los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario! Eso no me importa... Pero esta vida mediocre... Ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡Ah, si mis inventos dieran resultado! Sin embargo, algún día me moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto... muerto para toda la vida"[90].

Confesiones de ese género no entran en la economía verbal del filme, que opta por excederse en lo pintoresco de la feria que —debido a una bullanga precariamente coreografiada y de poca densidad— no logra apagar la impresión de un espectáculo artificial, de corte operístico, y de su más llamativo frecuentador, el Rengo. La entera secuencia correspondiente resulta irritante, excesivamente convencional, pese a la reconocible voluntad del director de evocar —como trasfondo de los acontecimientos trágico-sórdidos— un aire de cotidianeidad saludable, sugiriendo un pueblo llano de convivencia alegre. Generosamente, la perspectiva narrativa de la película perdona a los porteños sus pequeños crímenes, como cuando el Rengo, en su primera actua-

89 Dos de las pocas ocasiones en que se dan señales de una cierta voluntad estética, enfocan la figura del padre y su substituto igualmente indigno, Don Gaetano. La primera establece una analogía entre la toma que muestra la mano de la madre y la mitad de la cara del padre del protagonista (14:32) y, poco después, la del rostro de Don Gaetano (la sombra concreta del padre muerto) y su propia mano (15:27). La otra, una análoga combinación construida en forma de quiasmo, se da con Don Gaetano copulando (32:49; 33:07-33:14) y el recuerdo del castigo por el padre (33:34-35:08).

90 Arlt, *El juguete rabioso*, p. 173.

ción en la pantalla (a partir de 6:06), roba un pedazo de panza en un puesto de mondonguera (9:05).

La apoteosis de la película (de 106:23 en adelante) no corresponde en absoluto al fin resignado y sórdido de la novela; en vez de eso, el perspectivismo psicológico (y visual) engrandece al protagonista, redefiniéndolo como un personaje básicamente positivo en sintonía con el último de los planos cerrados. Esto muestra a Silvio de frente cuando responde (variando el asunto religioso que surge en el episodio con Tristán) a la pregunta del ingeniero Vitri (en la posición de más un padre adoptivo) de si tiene fe religiosa: "Yo creo que Dios es alegría de vivir. Por eso todavía le estoy buscando" (104:48). La toma continúa un monólogo de tenor cristiano, girando alrededor del sufrimiento existencial y de la gracia ("¿Quién tendrá piedad de nosotros? ¿Dónde está Dios? ¿Dónde estás?", 105:56-106:07). Sonorizadas por una música dramática de violines,[91] las preguntas retóricas de Silvio prefiguran la promesa de ser redimido por una instancia superior (solución impensable para la novela de Arlt). Esa posibilidad se anuncia en la última toma, en un contrapicado de alto valor simbólico-patético.

Resumamos brevemente, en conclusión, algunas de las diferencias principales entre la novela y el filme:

> Ciertos indicios en la novela —como un *fait divers* sobre la muerte reciente de dos famosos criminales franceses, (Jules) Bonnot y (René) Valet[92]— sitúan los acontecimientos del primer capítulo en el año 1912. El estilo de ropa y la presencia masiva de automóviles en las calles indican una ubicación temporal a finales de los "felices" años veinte, poco antes de la Gran Depresión.

91 La música "original" de la película creada por Luis María Serra es demasiado funcional y a veces resulta inoportuna e intrusiva. Ella se presenta ante todo convencional, ignorando las conveniencias de la época y no tiene pretensiones de originalidad. Con tal mediocridad expresiva se pierde una oportunidad para reforzar el espíritu de época, por lo demás evocado en numerosos detalles y objetos.

92 Cf. Arlt, *El juguete rabioso*, p. 91.

De la película se eliminan todas las referencias al cinematógrafo ("biógrafo") y sus estrellas, contenidas en la novela de Arlt (publicada en 1926, en el periodo final del cine mudo).

El filme descarta la evolución profunda recorrida por el protagonista al condensar la acción en un espacio de tiempo no definido, pero obviamente mucho más corto. Así se pierde el "confuso rito de iniciación debido a la carencia de un modelo de vida válido" del libro.[93]

Disminuye hasta casi el grado cero la importancia que tiene para Silvio la literatura de entretenimiento, crímenes legendarios y aventuras inverosímiles. Este se sacia, chico de 14 años, con cuadernillos y folletines. En la película, Silvio es presentado como escritor incipiente.

Se elimina la estructura expresiva y funcional de los cuatro capítulos originales, de igual peso y equilibrio. Paolantonio crea un continuo lineal con algunos *flash-backs* que recuperan apenas una mínima parte del primer capítulo. Esos pasajes retrospectivos, que rompen la secuencia cronológica bastante estricta, se introducen en momentos críticos en los que el razonamiento (del protagonista), debido a emociones aplastantes de vergüenza y humillación, resulta debilitado.

Se borra igualmente la riqueza poética del lenguaje del narrador, sus reflexiones y confesiones, que en el libro son de indudable impacto estilístico. El Silvio interior de Paolantonio, víctima de recuerdos dolorosos y asomos románticos de gusto discutible, es casi mudo, hasta la apoteosis melodramática del final.

Como suele acontecer en casi todas las adaptaciones fílmicas de textos literarios, también en ese caso se reduce el número de personajes secundarios, con algunas fusiones funcionales y estructurales (el zapatero andaluz y el Rengo, por ejemplo[94]), eliminaciones (el señor Monti) y simplificaciones de las constelaciones en torno al protagonista.

Lo que la versión fílmica desaprovecha en sentido estético es la experiencia innovadora de una posible recreación del universo de la época del cine silente, que podría conseguirse a través de una *mimikry* narratológica y visual, recurriendo ya sea a la cornucopia de los descu-

93 Neifert, *Del papel al celuloide*, p. 85.

94 Otro caso es el del "Pibe", sirviente del Rengo: el apelativo, sacado del libro (Arlt, *El juguete rabioso*, p. 217), en la última gran secuencia del filme es constantemente atribuido a Silvio por su compañero, el Rengo.

brimientos específicamente cinematográficos de aquellos años (sobre todo el montaje de atracciones eisensteiniano y la expresividad del juego entre luz y sombra perfeccionada por "expresionistas" alemanes como Robert Wiene); ya sea al instrumental técnico y simbólico desarrollado y establecido por los pioneros del cine de vanguardia activos en la segunda y tercera década del siglo xx. En vez de eso, se nos presenta un filme convencional y regular, hecho sin audacia ni originalidad, una obra de artesano más bien que el esfuerzo de un artista intransigente, como lo era Roberto Arlt.

Bibliografía

Arlt, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*. Prólogo de Adolfo Prieto, Buenos Aires, Valdemar, 1986.

Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*. Rita Gnutzmann (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.

Aguilera, Néstor/Gazzera, Carlos, "Cine y representación: políticas de la versión cinematográfica. Cine/realidad/literatura (el caso de policial literario en el cine argentino)", en: *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 199, 2002, pp. 393-415.

Alves Bezerra, Wilson: "Quiroga, Arlt, Borges e os espectros portenhos dos anos vinte", en: *Ângulo 130-Literatura Comparada*, I, 2012, pp. 82-89.

Burch, Noël, *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Canudo, Riciotto, *L'usine aux images*. Édition intégrale établie par Jean-Paul Morel, Paris, Seguier, 1995.

Camenen, Gersende, *Roberto Arlt. Écrire au temps de l'image*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

De los Ríos, Valeria: "El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt", en: *Modern Language Notes*, 124, 2009, pp. 460-480.

Fontana, Patricio, *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Libraria Ediciones, 2009.

González Lanuza, Eduardo, *Roberto Arlt*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

Gnutzmann, Rita, "Roberto Arlt y el cine", en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, 2003, pp. 71-81.

Herrera Montero, Bernal, *Arlt, Borges y Cía. Narrativa rioplatense de vanguardia*, San José de Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.

Jeanne, René/Ford, Charles, *Histoire illustrée du cinéma*, Vol. 1: *Le cinéma muet 1895-1930*, Verviers, Marabout, 1966 [1947].

Jitrik, Noé, "La presencia y vigencia de Roberto Arlt", en: Noé Jitrik, *Roberto Arlt. Antología*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1980, pp. 7-33.

Larra, Raúl, *Roberto Arlt, el Torturado*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1998 [1950].

Macedo Rodríguez, Alfonso, "Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia", en: *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 2013/1, pp. 245-272.

Maiakovski, Vladimir *et al.*, *Una bofetada al gusto del público*. Sevilla, Mono Azul Editora, 2009.

Mattalia, Sonia, "Roberto Arlt: juguetes criminales, juguetes 'rabiosos'", en: Sonia Mattalia, *La ley del crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 97-111.

Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Editions de Minuit, 1956.

Neifert, Agustín, *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía, 2003.

Nóbrega, Thelma Médici, *Haroldo de Campos-transcrição*, São Paulo, 2013.

Ramos, Graciliano, *Infância*, Rio de Janeiro, Caminho, 1986.

Saítta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de. Roberto Arlt*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

Schuchard, Barbara, "El Astrólogo arltiano y el Dr. Mabuse: pistas para una pesquisa intermedial", en: *Iberoamericana*, 1, 4, 2001, pp. 154-158.

Sebreli, Juan José, "Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 661-662, 2005, pp. 85-100.

Valles Calatrava, José Rafael, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistémica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
Véray, Laurent (ed.), *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008.

Filmografía

Paolantonio, José María, *El juguete rabioso*, Argentina 1984, <https://www.google.at/#q=youtube+el+juguete+rabioso> (última consulta 20.10.2017).

Cine temprano y narración naciente: Borges y Josef von Sternberg

Regina Samson

1. Crisis y comienzo

El entusiasmo de Borges por el cine es legendario. Hay que diferenciar, según Pablo Brescia, cuatro puntos en la relación Borges-cine: primero, su papel como crítico cinematográfico; segundo, su desempeño como guionista; tercero, la literatura de Borges como base de películas; y cuarto, el impacto del medio cinematográfico en su escritura.[1] Para este ensayo, me limito a analizar el último punto, dado

1 Cfr. Pablo A. Brescia, "El cine como precursor: von Sternberg y Borges, en: *Espacios de crítica y producción*, 17, 1995, pp. 64-70 <http://works.bepress.com/pablo_brescia/1> (última consulta 5 de octubre de 2015). En esta época experimenta también con la fotografía; en su *Evaristo Carriego* (1930), el joven y después famoso fotógrafo Horacio Coppola ilustró algunas páginas con fotos de las afueras de Buenos Aires. Que el cine gustó a Borges desde muy joven se nota en el hecho de que fue socio fundador del primer cineclub en Argentina

que se trata de ver la relación de la literatura borgeana con la obra del director de cine Josef von Sternberg.

La relación de Borges —nacido en 1899— con el cine, surgido en la misma época, se remonta a una etapa muy temprana, en los comienzos del argentino como escritor. El paso de los años veinte revela a Borges como un joven plenamente dedicado al proyecto de definir culturalmente la nación argentina mediante el criollismo urbano, desde la estética vanguardista. Hasta este momento, Borges había difundido lo que Beatriz Sarlo llama "criollismo urbano de vanguardia".[2] En sus ensayos y poemas propagó un criollismo arcaico y nacional con el que poetizaba Buenos Aires y convertía el arrabal, la pampa y las orillas de la ciudad en el centro de su literatura.

Hacia el final de la década, la vanguardia se había vuelto una fórmula agotada. Por *Cuaderno San Martín* de 1929, su tercer libro de poemas, fue elogiado, pero también criticado. El crítico más duro, Tomás de Lara, le reprochó a Borges la redundancia de los poemas y la falta de innovación literaria:

> [E]n *Fervor de Buenos Aires*, había pasión. Y en *Luna de enfrente*, contemplación y hoy, en *Cuaderno*, lo que no es repetición es reflexión [...]. Antes sabía adónde iba. Hoy ya fue adónde iba. Ahora, ¿adónde va Borges? ¿Qué quiere Borges? ¿Va a tener siempre un concepto suburbano de la poesía?

Estamos en 1930. Es un año que marca un fin y un comienzo. Con el golpe de Estado de Uriburu terminaron los juegos despreocupados de los jóvenes literatos de vanguardia y empezó el revisionismo de la así llamada década infame en Argentina. Borges había dejado la vanguardia porque ya no daba crédito a la novedad por la novedad, al aspecto lúdico y a la iconoclasia del movimiento. Su colección de

---

en 1929, cuyo presidente fue Horacio Coppola (cfr. Balderston, Daniel/Gallo, Gastón/Helft, Nicolás, *Borges. Una encyclopedia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1999, p. 89).

2 Sarlo, Beatriz, *Borges, a Writer on the Edge*, London, Verso, 1993; Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1995.

ensayos *Evaristo Carriego* (1930) da testimonio de sus dudas. Por un lado, el arrabal y las orillas son todavía su lugar central de enunciación en ensayos como "Palermo de Buenos Aires" y "Las inscripciones de los carros". Pero, como hace constar Annick Louis, el libro también confirma un cambio. Borges elige a Carriego, aquel poeta del barrio de Palermo y amigo de familia, como sujeto literario para trabajar con él sus propios déficits literarios: "[…] Evaristo Carriego puede, entonces, ser leído como una sistematización de aquellos elementos que Borges analiza para descartarlos y como una relectura crítica de las propias tentativas de poetización del arrabal […]".[3] Con este paso, Borges empieza a rehacer la estética de los años veinte, demasiado estrecha para los nuevos retos del campo literario que buscaba una posición frente al golpe de Estado.

Evaristo Carriego marca, por ende, una fisura para Borges entre un pasado literario que había dejado de ser un modelo y un futuro como autor célebre de cuentos famosos que no había empezado todavía. Al comienzo de los años treinta, Borges participa en diferentes revistas, entre ellas algunas de índole menor como *Azul* o *Selección*.[4] La mayor parte de sus artículos, empero, fueron publicados en dos revistas de índole diferente: *Sur* (que se editó a partir de 1931) y *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), el suplemento literario del diario sensacionalista *Crítica* de Nataniel Botana, cuya codirección Borges ejerció al lado de Ulises de Murat. Ambas revistas ya han sido señaladas por la crítica[5], así que se trata aquí de considerar brevemente las

---

3 Louis, Annick, "Las tensiones del presente. El guapo en Borges: entre Carriego y Almafuerte", en: *Río de la Plata*, 17-18, 1996-1997, p. 309.

4 Lo revela Nicolás Helft en *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.

5 En cuanto a *Sur*, cfr. por ejemplo, King, John, *Sur: a Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge/London/New York, Cambridge University Press, 1986. Especialmente el rol de Borges ha sido analizado por Louis, Annick, "Conviviendo en *Sur*", en: *Borges ante el fascismo*, Oxford *et al.*, Peter Lang, 2007, pp. 111-140. Sobre *Revista Multicolor de los Sábados*, cfr., entre otros, Louis, Annick, "Instrucciones para buscar a Borges en *la Revista Multicolor de los Sábados*", en: *Variaciones Borges*, 5, 1998, pp. 246-264; y Saítta, Sylvia, "Estudio Preliminar" de *Crítica. Revista Multicolor*

funciones divergentes que han tenido para Borges. Mientras que *Sur*, como nueva plataforma de los intelectuales que en aquel momento carecían de un medio de expresión adecuado, dado que las pequeñas revistas de los años veinte habían cesado de publicar, discutía sobre todo el rol del intelectual en la sociedad argentina cambiante, la *Revista Multicolor* desempeñaba otro papel. Es aquí donde Borges empieza a combinar la literatura y la cultura popular, un gesto en un primer instante no bien visto por Victoria Ocampo y algunos colegas de *Sur*, que en la actitud de Borges veían algo como una traición a sus propios ideales.[6]

El programa de Borges en *Revista Multicolor* abarcaba tanto la crítica de autores argentinos como la traducción de escritores extranjeros, la reseña de libros y la elección de los géneros a publicar, entre los que contaban el fantástico, el policial, las leyendas orientales y los ensayos ficcionales.[7] Los textos elegidos representaban en buena parte las preferencias personales de Borges y Petit de Murat. Es decir: en *Revista Multicolor*, Borges encontraba un espacio más libre de sugestiones de la élite cultural que en *Sur*; aquella revista fue "lugar de cruce entre cultura 'alta' y cultura popular, entre géneros literarios y discursos periodísticos, entre la ficción y la información".[8] Los lectores del suplemento fueron muchos, más de 300.000,[9] y estaban acostumbrados al estilo de periodismo moderno del diario sensacionalista *Crítica*. Dado este marco de cultura de masas, *Revista Multicolor* y sus dos directores se vieron frente a la tarea de abrir un nuevo

---

de los Sábados, edición completa con CD-Rom, Buenos Aires, 1999, pp. 10-38, disponible en <http://www.ahira.com.ar/textos/estudios/Saitta-RMS.pdf>, pp. 1-13 (última consulta 5 de octubre de 2015).

6 Observa Annick Louis que "el desencuentro estético-ideológico entre Victoria Ocampo y Borges se vuelve textual, se manifiesta en textualidad solamente después que Borges trabaja en *Crítica*. Su tarea aparece entonces como una cierta traición a la intelectualidad argentina, perceptible tanto en su desplazamiento hacia medios vinculados a la circulación masiva como en sus elecciones estéticas de narrador" (*Borges ante el fascismo*, 124).

7 Cfr. Saítta, "Estudio preliminar", p. 2.

8 Saítta, "Estudio preliminar", p. 1.

9 Cfr. Saítta, "Estudio preliminar", p. 2.

espacio de recepción literaria. Es por ello que Saítta define nueve campos temáticos en los que los textos publicados se subdividen, entre ellos, en "Delitos, infamias, misterios", "Divulgación científica y tecnológica" y "Crónicas de viajes, exploraciones y relatos históricos"[10], que reflejan muy bien la irrupción de temas alrededor de la modernidad, en general, y actualidad urbana de Buenos Aires, en específico, en los textos del suplemento. Justamente en este momento Borges irrumpe como narrador. Aquí publica sus primeros cuentos, los que en 1935 reuniría en *Historia universal de la infamia*, como "El espantoso redentor Lazarus Morell", "Eastman, el proveedor de iniquidades" y "La viuda Ching".[11] El nuevo espacio cultural que combina la producción popular con la de masas ha ayudado a Borges a encontrar un nuevo enfoque literario después de los años vanguardistas.

Entre los campos temáticos de *Revista Multicolor* que menciona Saítta (1999) se encuentra "Sombras, luces y sonidos",[12] lo que indica que *Crítica* fue uno de los diarios que más rápidamente, desde 1919, descubrió el cine y sus estrellas como tema para sus lectores. Por consiguiente, también *Revista Multicolor* prestaba atención al tema, sobre todo Néstor Ibarra, más tarde traductor de Borges al francés, quien presentó al público argentino los grandes directores de cine de Hollywood (tales como Ernst Lubitsch, King Vidor, Rouben Mamoulian y Josef von Sternberg). Es decir, en el momento en que Borges se convierte en narrador y desde el pódium como director de la revista, elige y comenta temas del cine mudo y de sus grandes representantes, informando a la vez sobre chismes del mundo *hollywoodense*.[13] Al mismo tiempo, aparecen en *Sur* los primeros ensayos de Borges sobre temas de cine, aquí cabe mencionar el ensayo "Films", una reseña de varias películas del momento, entre ellos *Luces de la ciudad* de Charlie

---

10 Cfr. Saítta, "Estudio preliminar".

11 Para un rastreo de la presencia explícita de Borges en *Revista Multicolor*, cfr. Louis, Annick, "Instrucciones para buscar a Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*", en: *Variaciones Borges*, 5, 1998, p. 259.

12 Cfr. Saítta, "Estudio preliminar", p. 7.

13 Cfr. Saítta, "Estudio preliminar", p. 7.

Chaplin y *Marruecos* de Josef von Sternberg,[14] publicado en el número 3 (invierno 1931). En 1933, Borges publicó dos breves reseñas sobre cine en la revista *Selección* (junio y julio o agosto), presentando en ellas películas como *King Kong*.[15] Al poco tiempo, en agosto, da a la imprenta el cuento "Eastman, el proveedor de iniquidades" para la *Revista Multicolor*.[16] Esa cercanía temporal se puede leer como síntoma de la vecindad entre el cine de la época y la naciente literatura borgiana.

2. Los primeros libros de los años treinta

Discusión (1932) es el primer libro que publica Borges después de desechar la estética vanguardista.[17] Es una colección de ensayos, mientras que *Historia universal de la infamia* (1935) es su primer libro de cuentos. Hay que considerar ambas obras en conjunto para entender los cambios estéticos generados en Borges por esta época y detectar los nacientes vínculos con el cine. En los ensayos de *Discusión* ya no se observa el afán de criollizar y de ejecutar los experimentos lingüísticos de otrora. Al contrario, los ensayos carecen del patetismo de antes, son más concisos y giran, en su gran mayoría, alrededor de temáticas literarias. Borges ha empezado a explorar la literatura en su dimensión histórica y teórica; el entusiasmo vanguardista por la metáfora se ha transformado, según Irby[18], en un mayor interés por el discurso narrativo y, cabría agregar, también por las imágenes en movimiento del cine temprano.

Otra novedad concierne a la fisionomía de la sociedad argentina. Mientras que en el ensayo "El tamaño de mi esperanza", pieza que

14 Cfr. Helft, *Bibliografía*, p. 37.
15 Cfr. Helft, *Bibliografía*, p. 39.
16 Cfr. Helft, *Bibliografía*, p. 39.
17 Se trata de ensayos publicados anteriormente en periódicos (entre abril de 1928 y mayo de 1932, cfr. Irby, James, "Textual series in *Discusión*", en: *Variaciones Borges*, 31, 2011, p. 2).
18 Cfr. Irby, "Textual series in *Discusión*", p. 1.

dio nombre al libro del mismo título de 1926, Borges vio todavía con mucho entusiasmo el potencial de un país en marcha y a medio hacer, en "Nuestras imposibilidades",[19] ensayo que abre *Discusión*, critica al "argentino de las ciudades", es decir, a sus compatriotas comunes, como incuriosos y desconocedores. Lo que antes fue el corazón de su literatura, el arrabal, le provee ahora más defectos que posibilidades. Buenos Aires para él ya no es el barrio, las orillas, sino un mundillo limitado de inspiración pasada.

En *Discusión*, el relato fundacional del criollismo ha sido abandonado.[20] Borges ha ampliado el horizonte. Es en este libro donde trata de inscribirse en el estilo crítico del intelectual mexicano Alfonso Reyes, a quien había conocido en Buenos Aires en 1927[21] siendo embajador de México en Argentina. De esta clara voluntad nos cuenta el epígrafe, una cita de Reyes que marca el mundo del mexicano: "Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas".[22] Rehacer las obras alude a que no hay una forma definitiva de texto —uno de los temas preferidos de Borges, el cual no podrá ser abordado aquí—. Lo que llama la atención es que Borges, en varios ensayos, presta atención a las técnicas narrativas, como se observa en "El arte narrativo y la magia" y "La supersticiosa ética del lector"; a la traducción ("Las versiones homéricas") y a la estilística ("Arte de injuriar"). Entre los ensayos literarios hay también algunos de crítica cinematográfica, como el ya mencionado "Films". Además, hay un artículo sobre el doblaje de películas ("Sobre el doblaje"), recurso que

---

19 Este ensayo fue sacado del libro en las reediciones posteriores. Está disponible en la colección de ensayos borgeanos en la revista *Sur*: Borges, Jorge Luis, *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 117-120.

20 Cuando se habla de *Discusión*, siempre en la versión de 1931, sin los textos "La poesía gauchesca", "Nota sobre Walt Whitman", "Avatares de la Tortuga", "Vindicación de *Bouvart et Pécuchet*", "Flaubert y su destino ejemplar", "El escritor argentino y la tradición" y "Notas", que fueron agregados en la edición de 1954 (cfr. Helft, *Bibliografía*).

21 Cfr. Reyes, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Monterrey, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 268.

22 *Discusión*, en: Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1989 [1932], p. 175.

se acababa de introducir en el cine. De ahí la conclusión de que para Borges el cine sea un medio literario.

También *Historia universal de la infamia* da testimonio de la mezcla estética y cultural que había empezado Borges. El libro contiene, según las palabras del prólogo, "ejercicios de prosa narrativa",[23] lo que en realidad son sus primeros cuentos o, por lo menos, "protoficciones".[24] Los siete cuentos biográficos —biografías infames, en la terminología de Molloy[25]— se acercan a la biografía novelada.[26] En ellos se observan varios desplazamientos: de la poesía a la cuentística, del periodismo según el estilo de *Revista Multicolor* al género policial, y del lugar de enunciación del barrio porteño a la escena global, ni más ni menos la ubicación geográfica de los cuentos de *Historia universal de la infamia.*[27] Tres de los cuentos ocurren en los Estados Unidos, uno en Inglaterra, dos en el Lejano Oriente —China y Japón—, otro en el Medio Oriente y el último en América del Sur. Suceden entre los siglos xvi y xx, es decir, con una gama temporal amplia. Cada protagonista emprende un viaje, sea geográficamente o por espacios mágicos. Los cuentos están divididos en varios párrafos, cada uno titulado, lo que se asemeja a la técnica del corte fílmico.

---

23 *Historia universal de la infamia*, en: Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1989 [1935], p. 289.

24 Así la denominación de Sylvia Molloy en *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999, p. 29.

25 Molloy, *Las letras de Borges*, p. 28.

26 En "An Autobiographical Essay" (1987), Borges sostiene: "In my *Universal History*, I did not want to repeat what Marcel Schwob had done in his *Imaginary Lives*. He had invented biographies of real men about whom very little or nothing is recorded. I, instead, read up on the lives of known persons and then deliberately varied and distorted them according to my own whims" (en: Alazraki, Jaime, *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston/Massachusetts: G K Hall, 1987, p. 43).

27 Según Louis, Annick, *Jorge Luis Borges: œvre et manœvres*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 251, el desplazamiento de Borges a *Revista Multicolor* sirvió para ubicar un nuevo espacio intelectual y para que desde ahí produzca nuevos objetos literarios. Leo en esta línea también los desplazamientos aquí mencionados.

Los protagonistas son pequeños delincuentes, operan al margen de la ley y representan una especie de antihéroes infames, oponiéndose al heroísmo tradicional en todas sus facetas. En su mayoría no son argentinos, provienen de todo el mundo y de diferentes culturas: la viuda Chung, Bill Harrigan, Kotsuké no Suké, Hákim de Merv, para solo dar unos ejemplos. Los lugares y espacios se han internacionalizado, desde Asia y Europa a América, tanto del Sur como del Norte.[28] En *Historia universal de la infamia* se hace aún más obvia esa mezcla que, como observa Carlos Gamerro, Borges inició en *Discusión* y que se convierte cada vez más en paradigma: que la cultura menor y local, o sea, la argentina, se explica en términos de la cultura mayor y universal.[29] Esa definición de literatura argentina, ese apropiarse de historias ajenas, se puede realizar porque "donde los escritores europeos se angustian por el peso de sus antecesores, los rioplatenses se sienten libres de parentesco obligado".[30] Es por eso que Borges transcribe historias ajenas en un desplazamiento geográfico, cultural y poético.[31] En este procedimiento se funda la originalidad de su literatura de los años treinta, que "ejercida como derecho de latinoamericanos, no sólo hace posible su ficción, sino que funda el placer del lector".[32] Se trata de una verdadera novedad: "Nada igual había sido nunca escrito en la Argentina".[33]

En *Historia universal de la infamia*, dentro de ese marco que más tarde la crítica denominaría universal, llama la atención que tres de los siete cuentos se desenvuelven en Estados Unidos. Tanto "El atroz redentor Lazarus Morell" como "El proveedor de iniquidades

---

28 El único cuento que tiene como escenario a la Argentina es "Hombre de la esquina rosada"; los otros son transcripciones de culturas ajenas dentro del contexto cultural argentino.

29 Gamerro, Carlos, "Borges y los anglosajones", en: *Variaciones Borges*, 28, 2009, p. 29. Gamerro habla de la cultura inglesa, pero el paradigma es aplicable a cualquier cultura oriental.

30 Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 69.

31 Cfr. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 69.

32 Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, pp. 69 s.

33 Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 117.

Monk Eastman" y "El asesino desinteresado Bill Harrigan" tratan de delincuentes del siglo xix que actuaron en terreno norteamericano: Morell en las orillas del Mississippi, Eastman en Nueva York y Bill Harrigan, el futuro Billy the Kid, en las tierras de Arizona y Nuevo México. Para construir los cuentos, Borges usó fuentes históricas que presenta al final del tomo.[34] Dice al respecto: "For example, after reading Herbert Asbury's *The gangs of New York*, I set down my free version of Monk Eastman, the Jewish gunman, in flagrant contradiction of my chosen authority. I did the same for Billy the Kid, for John Murrel (whom I rechristened Lazarus Morell) [...] and for several others".[35] Observa Carlos Gamerro en relación con *Historia universal de la infamia* que en estos cuentos "se define sistemáticamente lo norteamericano en función de lo argentino, como si dijéramos, los cowboys son los gauchos de Estados Unidos [...]".[36] Para él, esta "historia universal" termina siendo "sospechosamente local", y "todas estas historias de malevos extranjeros le sirven de marco o pedestal al relato fundacional de la mitología orillera".[37] Lo que hace Borges es invertir el procedimiento usual, "definiendo la cultura europea y norteamericana en función de la sudamericana".[38] Hasta este momento, la recepción había sido al revés: la cultura de los países sudamericanos había sido leída en función de la europea y norteamericana.

En el primer párrafo de "El proveedor de iniquidades Monk Eastman", que lleva como título "Los de esta América", el narrador cuenta un duelo de compadritos como si fuera un acontecimiento "limpio", parte perfectamente normal de la cultura argentina, para concluir con cierto laconismo: "Esa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea de Nueva York es

34 Borges, Jorge Luis, *Discusión*, p. 345. Entre los títulos aquí presentados figuran obras como *Life of the Mississippi*, de Mark Twain (1883); *The History of Piracy*, de Philip Gosse (1911) y *The Gangs of New York*, de Herbert Asbury (1927).

35 Borges, "Autobiographical Essay", p. 43.

36 Gamerro, "Borges y los anglosajones", p. 30.

37 Gamerro, "Borges y los anglosajones", p. 30.

38 Gamerro, "Borges y los anglosajones", p. 29.

más vertiginosa y más torpe".[39] Quiere decir que construye una ampliación geográfica para los cuentos vernáculos de compadritos, a los que pone a disposición parámetros más "sucios" que encuentra en el modelo norteamericano de los gánsteres de Nueva York o Chicago del siglo xix. Borges se sirve aquí del modelo cultural norteamericano para ampliar sus posibilidades narrativas, creando así nuevas tensiones para su escritura.

Borges se apoderó de los Estados Unidos bajo una perspectiva doble. Por un lado, transformó los temas un tanto sensacionalistas de las pandillas de Nueva York, de Billy the Kid, etc. en literatura argentina, equiparándolos al malevaje argentino. Por otro lado, aprendió de las técnicas del cine de Hollywood para sus cuentos. Sobre todo, las películas de Josef von Sternberg[40] fueron un modelo para él, transformando estrategias fílmicas en literarias.[41]

En *Historia universal de la infamia*, Borges reconoce a von Sternberg directamente como uno de sus precursores, es decir modelos, al mencionar en el prólogo que los cuentos derivan "[…] de los primeros films de von Sternberg".[42] Las películas le servían de base hipotextual para los cuentos y son, por eso, una posibilidad conceptual. Borges no hace de ellos una lectura histórica sino que lo que le interesa es la transcripción de los principios elementales de la narración fílmica de von Sternberg. A esa inclinación intermedial corresponde el empleo de patrones culturales ajenos y, al nivel textual, a la mezcla

39 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 311.

40 En el ya mencionado ensayo "El cine como precursor: von Sternberg y Borges", Pablo A. Brescia analiza la interacción fílmico-literaria entre Borges y Von Sternberg bajo los aspectos del montaje y de la épica. Solo después de este ensayo, la obra temprana de Borges ha sido reeditada, hecho que nos permite aquí otra focalización y una perspectiva más amplia que la de Brescia.

41 Ya en sus momentos más vanguardistas, Borges hizo referencia al cine, por ejemplo en el poema "Insomnio" de 1920 (en: *Grecia*, 49, 15, 1920) donde habla de un "Apergaminado y plausible film cinemático".

42 Borges, Jorge Luis: *Historia universal de la infamia*, prólogo a la edición de 1935, p. 289. En este contexto menciona también la literatura de Stevenson y Chesterton como pretextos, observación que no se puede profundizar en este artículo.

de géneros y disciplinas que empieza a practicar a partir de *Revista Multicolor*.

3. Las películas de Josef von Sternberg como estrategia estética

Josef von Sternberg fue director de cine, inicialmente de cine mudo, después de sonoro.[43] Borges admiraba profundamente sus primeras películas, títulos como *Underworld* (1927, *La ley del hampa*), *The Last Command* (1928, *La última orden*), *The Dragnet* (1928) y *The Docks of New York* (1928, *Los muelles de Nueva York*). Fueron para él fuente de inspiración tanto en la década del treinta como para la cuentística de los años cuarenta.[44] En una entrevista que le hizo George Charbonnier en 1967, Borges admite que se apropió de las películas de Von Sternberg para su narrativa:

> Hay un cuento, *Hombre de la esquina rosada*, que escribí voluntariamente como una serie de imágenes. En ese tiempo admiraba mucho a un director de escena al que casi se ha olvidado, Josef von Sternberg. [...] [H]izo muy buenas películas de gángsters, con George Bancroft, William Powell. Hizo películas que se llamaron *Underworld*, *The Docks of New York*, *The Dragnet*. Eran muy buenas, sorprendentes, y quise escribir mi historia a su manera. Antes que nada visual.[45]

43 Nacido en 1894 en Viena como Jonas Sternberg, fue hijo del empresario judío Moses Sternberg. Debido a los negocios del padre, la familia, a partir de 1901, vivía por períodos en Viena y en Nueva York. A los siete años de edad, Jonas Sternberg se asentó definitivamente en Estados Unidos. Con el tiempo, cambia su nombre por el de Josef von Sternberg y obtiene la ciudadanía estadounidense. Para información biográfica de Von Sternberg, véase <www.dhm.de/lemo/biografie/josef-sternberg> (última consulta 5 de octubre de 2015).

44 Las películas sonoras a partir de 1930 con Marlene Dietrich, las cuales hicieron famoso a Von Sternberg, le parecieron, en cambio, abominables.

45 Charbonnier, Georges, *El escritor y su obra, entrevistas de George Charbonnier*, México: Siglo XXI, 1967, p. 89.

A fin de aclarar el funcionamiento de los principios fílmicos de Von Sternberg en Borges, en lo que sigue se va a analizar su primer cuento “Hombre de la esquina rosada”[46] de *Historia universal de la infamia* a la luz de la película *The Docks of New York* (1928).

La película se desarrolla en el puerto de Nueva York. Los dos protagonistas son un fogonero —Bill— y la prostituta Mae, flanqueados por un par de actores cuya función es la de poner en escena a la pareja de protagonistas. Bill, en su única noche libre antes de hacerse a la mar otra vez, rescata a la joven y bella prostituta que acaba de intentar suicidarse arrojándose al agua. Está harta de su vida, desprovista de cariño y no tiene ni dinero ni ropa. Bill, emotivo y apasionado, roba algunas prendas para ella y se las regala. Ella, encantada, lo acompaña a un boliche en donde pasan la noche juntos. En un acto de enamoramiento súbito, se casan esa misma noche.

Al día siguiente, Bill se tiene que ir. Mae se decepciona porque Bill le aclara que no se puede quedar con ella. Él sale en su barco, pero antes de salir del puerto, carcomido por las dudas, se tira al agua y vuelve a la costa nadando. Va al boliche y pregunta por su esposa. Esta, mientras tanto, ha sido acusada de haber robado las prendas de ropa y está en el juzgado. Al instante, Bill se acerca y admite que fue él quien robó la ropa, razón por la cual el juez, irritado, lo envía a él a prisión. Tras ser liberado, dice que va a ser su último viaje si ella le espera y ella consiente en esperarlo. Toda la historia transcurre en menos de un día y en solo tres escenarios: un bar del puerto, una pensión y los muelles de la ciudad de Nueva York.

En el cuento de Borges “Hombre de la esquina rosada” hay igualmente dos protagonistas que son antagonistas al mismo tiempo. Francisco Real, del norte de la ciudad y apodado el Corralero, una noche entra en el “salón de Julia”, situado en el barrio de Santa Rita, en las afueras de Buenos Aires. Es aquí que se topa con Rosendo

46 De ese cuento había aparecido una primera versión bajo el título “Hombres de las orillas” en *Revista Multicolor* (año 1, número 6, p. 7, 16 de septiembre 1933, firmado con el seudónimo F. Bustos (cfr. Louis, “Instrucciones para buscar a Borges”, p. 260 y Helft, *Bibliografía*, p. 177).

Juárez, el Pegador, un guapo[47], cuchillero y hombre fuerte del barrio. Real desafía a Juárez, pero este, en vez de aceptar el duelo, como lo habría esperado la Lujanera, su mujer, se niega y tira el cuchillo por la ventana. Entonces, la Lujanera se arrima a Francisco Real y le dice que deja a Rosendo por ser un cobarde. La nueva pareja se marcha abrazada.

Al poco tiempo vuelve la Lujanera; la acompaña un Francisco Real agonizante a raíz de que una persona desconocida le había clavado un puñal en el pecho. Ella afirma que no fue Rosendo. Francisco Real muere en el mismo salón. Cuando el grupo de gente escucha que la policía se acerca, deciden tirar al muerto por la ventana al río Maldonado. Cuando llega la policía, bailan como si nada al ritmo de tangos y milongas. Al final, insinúa el narrador, que aparece como un tercer protagonista en el entramado textual, que fue él quien mató a Real.

Se puede constatar que hay una cantidad de rasgos estructurales similares entre la película y el cuento. Los protagonistas son rodeados por un grupo de gente: en la película, los compinches trabajadores de Bill; en el cuento, la gente del barrio de Santa Rita. Mientras que Von Sternberg presenta a una pareja (Bill y Mae) como protagonistas, en el cuento son dos guapos los que se enfrentan. Ambas veces entra en el argumento una mujer, hecho que tiene connotaciones eróticas y graves consecuencias para el/los protagonista(s). Tanto en la película como en el cuento hay un boliche como lugar central del argumento: en *The Docks of New York*, el "Sandbar"; en "Hombre de la esquina rosada", el "salón de Julia". Ambas veces se desarrolla una pelea entre hombres: en el cuento, Francisco Real desafía a Rosendo Juárez; en la película, un capitán —marido de otra mujer— acecha a Mae, razón por la que Bill empieza a pelear con él. Además, un crimen influye en el desarrollo tanto de uno como de otro argumento: en la película, aparte del robo de las prendas de ropa, el espectador es

47 El guapo, figura emblemática de las orillas, los barrios suburbanos de Buenos Aires. Siempre peleador y devoto del culto al coraje. Una de las figuras literarias preferidas del Borges del momento.

testigo del asesinato del capitán a manos de su esposa. En el cuento, se mata a Francisco Real. También en ambos casos los protagonistas tienen rasgos de una suerte de antihéroes: mientras que en el cuento Rosendo Juárez evita el duelo incitado, el fogonero Bill huye de sus obligaciones matrimoniales, para volver poco después al lado de su esposa y declararse responsable del delito de la ropa. He aquí otro giro.

Es de sospechar que esas semejanzas estructurales son deliberadamente buscadas por Borges. Lo que hace Borges en el cuento es convertir los parámetros —e imágenes— de la película en tópicos de la cultura argentina: el fogonero se convierte en cuchillero, el barrio del puerto de Nueva York ahora es el barrio de Santa Rita de Buenos Aires y el Maldonado es el espejo del Hudson River. Es en esa transposición de parámetros culturales donde Borges ubica nuevos impulsos para inventar la narración y con ella, participar en las discusiones del campo cultural sobre una posible cultura argentina. El yo lírico de sus poemas vanguardistas, que tenían el fin de poetizar Buenos Aires como una aldea melancólica del siglo XIX, se convierte en narrador; el narrador de "Hombre de la esquina rosada" no solo está implicado en el cuento como figura, sino que también resulta ser el asesino de Francisco Real. La intención del yo lírico borgeano ha cambiado abruptamente: la tarea ya no es poetizar Buenos Aires buscando un sentido metafísico en las manifestaciones arquetípicas del pasado, ahora el yo lírico es responsable de divergencias y rupturas, hasta llega a ser el culpable de un crimen. En palabras de Molloy: "Configuración de una imagen y disimulo de una imagen: los personajes de *Historia universal de la infamia*, en lugar de monologar y asentarse en la efigie única —en lugar de ser punto de convergencia— constituyen eficaces puntos de divergencia".[48] La nueva tarea del yo lírico es, entonces, crear tensiones para llevar adelante el nuevo concepto estético de ruptura. Para aclarar el funcionamiento de este concepto, vamos a analizar en lo siguiente y a modo de ejemplo algunos tópicos de los que se sirven tanto la película como el cuento:

48 Molloy, *Las letras de Borges*, p. 45.

la noción de los márgenes, el significado del boliche, el papel de las mujeres y los efectos del color negro.

Los márgenes

En su poesía vanguardista Borges trató de (re)crear la atmósfera de una Buenos Aires, cuya metonimia fue el barrio de Palermo de finales del siglo XIX. El arrabal se convirtió en centro semántico de su poesía. Creó Buenos Aires y sus orillas como una especie de programa literario en contra de los discursos culturales vigentes: por un lado, el modernista al estilo lugoniano con su corte tradicional y nacionalista que expresaba los miedos de los criollos viejos frente a la inmigración y, por otro lado, el vanguardista que con su afán de modernidad glorificó el centro de la ciudad y sus logros técnicos como el tranvía, el teléfono, los coches, etc.

El espacio literario de “Hombre de la esquina rosada” es justamente uno de esos barrios orilleros: Santa Rita, zona marginal de la ciudad, sobre la cual el narrador dice:

> Me quedé mirando esas cosas de toda la vida —cielo hasta decir basta, el arroyo que se emperraba sólo ahí abajo, un caballo dormido, el callejón de tierra, los hornos— y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y ornamentas.[49]

El espacio literario que crea Borges ya no es, obviamente, la “dulce calle de arrabal”,[50] sino que ahora el margen de la ciudad le significa una forma menos armónica y de mayor mezcla cultural. Beatriz Sarlo observa al respecto:

---

49 Borges, Jorge Luis ([1935] 1989): “Hombre de la esquina rosada”, en: *Historia universal de la infamia*, p. 332.

50 Así empieza el primer poema de *Fervor de Buenos Aires* (1923), “Las calles”: “Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma. / No las calles enérgicas / molestadas de prisas y ajetreos, / sino la dulce calle de arrabal / enternecida de árboles y ocasos […]”. En: Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, sin lugar, 1923, sin páginas.

> Borges trabajó con todos los sentidos de la palabra "orillas" (margen, filo, límite, costa, playa) para construir un ideologema que definió en la década del veinte y que reapareció, hasta el final, en varios de sus cuentos. "Las orillas" son un espacio imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas.[51]

El concepto del margen como espacio ambiguo en donde se reúnen los marginados y criminales de la ciudad —tal es la hipótesis— también deriva de Von Sternberg. En *The Docks of New York*, el espacio fílmico es el puerto, que puede ser entendido como un símbolo múltiple: del viaje, de aventuras, del margen geográfico y social de la ciudad, y del cruce de varias culturas.

Hasta hace poco, los márgenes habían sido en Borges sinónimo del concepto de arrabal como lugar de la verdadera argentinidad, bajo el cual entraba, como crítica a la fisionomía moderna del centro, también el guapo como representante de virtudes de valor y coraje. Ahora en "Hombre de la esquina rosada", los guapos ya no obedecen a este esquema moral, sino que hay un fuerte cambio de noción. Los guapos del cuento ya no tienen coraje sino, al contrario, se les descubre pasiones como el deseo sexual, el odio, la vergüenza.[52] Estos sentimientos, según Louis, "contribuyen a minar la imagen de un universo masculino y heroico; determinan el comportamiento de los personajes, de modo que valores tradicionalmente atribuidos al mundo de los guapos son definitivamente descartados".[53] Y, como Louis sigue concluyendo, con eso "el fracaso aparece como un valor humano productivo".[54] Recordemos: Borges estuvo buscando un nuevo lugar de enunciación al comienzo de los años treinta. La nueva denominación de las orillas, que se convierten en márgenes feos, así como los guapos que pierden su honor, son mosaicos de este nuevo espacio literario.

---

51 Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 52.
52 Cfr. Louis, "Las tensiones del presente", p. 311.
53 Louis, "Las tensiones del presente", p. 311.
54 Louis, "Las tensiones del presente", p. 314.

En el cuento "Hombre de la esquina rosada" hay un viaje, en el sentido de un desplazamiento que tiene como consecuencia un sobrepasar de límites: Francisco Real viaja —se desplaza— al barrio de Santa Rita para desafiar al hombre fuerte del lugar, Rosendo Juárez. Se trata de una violación de las leyes tácitas que rigen el barrio y según las cuales Juárez es el que manda. La violación del código social afecta las relaciones de poder. Al matar a Real se violan además las leyes oficiales, lo cual parece no tener consecuencias (la policía llega tarde). El resultado de este desplazamiento es la creación de una nueva realidad (ni Juárez ni Real se mantienen como hombres fuertes). Nace así una nueva jerarquía, como la anterior, fuera del funcionamiento oficial de la sociedad. El nuevo espacio de enunciación borgeano se originó en este espacio de desplazamientos de jerarquías y límites sociales. Borges cambia así el tono de su literatura, proponiendo en sus cuentos un proyecto literario inusitado en la Argentina de la época.

El boliche

Tanto en Von Sternberg como en Borges es importante la creación de una atmósfera típica, sea fílmica o literaria, del mundo cultural de los protagonistas. En la película, el ambiente del espacio fílmico (el bar, la pensión y los muelles) es caracterizado por cierto laconismo que refleja la situación social del personal fílmico: los trabajadores no acumulan riquezas, apenas les pertenece lo que llevan puesto. Mae ni siquiera tiene la ropa suficiente para vestirse dignamente. En su tiempo libre, se divierten tomando café en un bar, fumando un cigarro, con la ayuda del alcohol por la noche. Lo más divertido parece ser los bailes en el bar, acompañados por una música que el espectador escucha al mismo tiempo como la música fílmica del primer plano. Como consecuencia, este se siente un visitante más del bar. El "Sandbar" sirve de espacio social, de lugar central para el argumento (es aquí donde Bill se enamora de Mae, donde ambos se casan y adonde Bill regresa en busca de su esposa); al mismo tiempo, es el espacio que denota el comportamiento social de los trabajadores y marineros del puerto: su

afán de piropear, de provocar y enzarzarse fácilmente en peleas, de quitarle el novio o la novia al otro.[55]

También en el cuento borgeano el boliche es un lugar central del argumento. Es en este espacio donde el autor lleva a cabo un estudio social de la gente del barrio y en donde se da la inversión de los valores del guapo. Cuenta el narrador que el salón de Julia era "un local que usté lo divisaba de lejos, por la luz que mandaba a la redonda el farol sinvergüenza, y por el barullo también".[56] Por los personajes reunidos en el boliche se logra describir la idiosincrasia del barrio de Santa Rita: es un mundo previo a la ley. En la topología de Borges, es un mundo ambiguo, entre el coraje y la cobardía: "Yo forcejiaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar".[57] Hay jerarquías claras y, en el momento en que Rosendo sale de ese orden del más fuerte, la Lujanera lo deja y se junta con Francisco Real. Al negarse al duelo, Juárez destruye el mundo homogéneo y estereotipado de la nomenclatura barrial.

En ambos boliches, el fílmico y el narrativo, la música es otro elemento estructurador. Lo que para el espectador es la música fílmica, para el lector de Borges es la música vernácula de Buenos Aires: en el cuento se mencionan el tango, la milonga, la habanera. Como en la película, donde la música acelera o baja el ritmo y el volumen, en correspondencia con las escenas fílmicas, la música como elemento literario en el cuento tiene la tarea de organizar el texto. Cuando en el cuento reza "El tango hacía su voluntá con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar"[58], la música se entreteje con el mundo social de la gente. Sigue: "En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe

55 Los muelles, en cambio, son el lugar del (melo)drama: aquí, Mae se tira al agua y Bill roba las prendas de ropa en un acto de sentimentalismo. El tercer espacio fílmico, la pensión, es el lugar del crimen, dado que aquí se mata al capitán.

56 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 329.

57 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 332.

58 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 330.

me pareció crecida la música [...]".[59] La interrupción verbal "de golpe" introduce no solo una nueva escena, sino también un hiato: es el momento en el que se acercan los dos guitarreros del coche de la pandilla de Francisco Real y se mezclan las dos músicas, tango y guitarras, ruido que anticipa las disonancias que tendrán lugar. También la observación "En seguida un silencio en general"[60] se lee como un preludio a la pieza central.

El alcohol es otro elemento que tanto en la película como en el cuento ayuda a recrear la atmósfera de los respectivos ambientes y, por ende, el mundo social de los protagonistas que se reúnen en los boliches. En la película, el consumo de alcohol facilita las peleas y el trato rudo de los hombres entre sí y hacia las mujeres. Hoy como en aquel entonces, el alcohol baja los límites de la tolerancia y persuade a actuar de forma irracional. En el caso de Bill, el consumo de alcohol acompaña su búsqueda de una solución para el problema matrimonial, quedarse o no con Mae. El alcohol es el espejo de la lucha entre el mundo racional y emocional; en Bill, finalmente, ganan las emociones. En el cuento, el alcohol forma parte de la naturaleza barrial: "La caña, la milonga, el hembraje, una condescendiente mala palabra de boca de Rosendo...".[61] Hay una interacción entre alcohol y bravura, entre caña y coraje.

Tanto el comportamiento de Bill como el de Juárez son antagónicos a los valores establecidos por el hampa de Nueva York y los cuchilleros de Buenos Aires, respectivamente. Al retratar a los protagonistas de esa forma, ambos, Borges y Von Sternberg, abren un camino hacia una mayor heterogeneidad, hacia historias divergentes que escapan a las relaciones de dominación vigentes. Al adaptar la estructura fílmica, Borges abre una modernidad estética más compleja que la del guapo honrado y propone un concepto literario que considera la reescritura de la estética hasta ahora imperante.

59 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 330.
60 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 330.
61 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 330.

La mujer

Mae es una prostituta harta de la vida cuando Bill la salva del suicidio. Cuando entre el *tête-à-tête* en el boliche se casan, ella le parece a Bill una mujer estrella que le muestra un camino hacia la felicidad. Sin embargo, al otro día prevalecen los inconvenientes del matrimonio. En tan solo unas horas, Bill va de un extremo al otro. Muy indeciso, es un típico representante de la modernidad clásica, en la que el individuo es confrontado con la pérdida de validez del sistema filosófico, cultural y social hasta ahora vigente, porque el desarrollo técnico requiere nuevas respuestas a preguntas hasta el momento inusitadas. No es extraño, entonces, que Bill sea inseguro y dubitativo. Lo mismo vale para Mae, cuyo intento de suicidio también se puede interpretar como fracaso psíquico ante la vida moderna.

La Lujanera, en cambio, es una mujer premoderna y, por ende, todavía firme en sus criterios: bajo su criterio, solo el hombre más fuerte, valiente y arriesgado es digno de ella. Cuando se quiebra este sistema de honor, ella saca sus conclusiones y deja solo al que ya no juega este mismo juego. Con este código social, ella pertenece más bien al siglo XIX argentino. Ambas mujeres, Mae y la Lujanera, corresponden a las respectivas realidades históricas de sus países y sus ciudades: mientras que Nueva York fue uno de los centros del hemisferio moderno, a Buenos Aires los logros de la modernidad llegaron con retraso. La capital argentina siguió durante mucho tiempo siendo la aldea mínima que pintó Borges en su poesía vanguardista. En este sentido, Borges transformó la modernidad estadounidense en la realidad de los márgenes argentinos y creó unos arquetipos criollos como representantes de la lenta modernidad de su país.

Los colores: negro, gris, plata

El último punto está dedicado a los efectos del color negro, que en la película y en el cuento se utiliza para causar efectos que determinan el argumento y, sobre todo, su recepción.

En *The Docks of New York*, el mundo recreado es el de los trabajadores del puerto. Varias veces se ven imágenes de Bill en su trabajo como fogonero en los hornos del barco, con la gorra puesta y el cigarrillo en la boca. Lleva un pantalón y una remera que deja ver sus brazos sucios de hollín. Tiene negra la cara también, lo cual se puede leer como símbolo de su existencia. Su lugar de trabajo, las bodegas de un barco, se presta a la misma interpretación, pues parece el reino de la sombra. A Mae se la ve, al comienzo, también en medio de un ambiente negro: las aguas del puerto nocturno donde trata de suicidarse. Pero, al avanzar la película, se le nota más clara. En las escenas en el boliche durante su boda con Bill, Von Sternberg juega con matices del negro, gris y blanco. En correspondencia, la vida de Bill está construida como una salida de la oscuridad. Bill tambalea por zonas negras y grises de la vida, simbolizadas por la neblina que surge muchas veces entre los muelles, y el humo, tanto del cigarrillo como de las máquinas. Antes de tomar la decisión de volver al lado de Mae, decisión firme y consciente, parece que ve las cosas de la vida a través de un velo. Tomada la decisión, desaparecen las neblinas y oscuridades.

En el cuento, Borges transforma ese juego de efectos de colores y de luz en técnica narrativa. Se concentra en el color negro para dar a entender la depresión del ambiente y de los acontecimientos. El caballo de Rosendo Juárez es oscuro; sus hombres van los "dos de negro".[62] Sobre el Corralero dice el narrador: "Para nosotros no era todavía Francisco Real, pero sí un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro [...]".[63] Cuando estaba moribundo, su sangre "le encharcaba y ennegrecía un lengue punzo que antes no le observé [...]"[64] y antes de morir "[a]lguien le puso encima el chambergo negro".[65] El muerto es para los compadres "el hombre de negro"[66]; también "[e]l ciego del violín"[67] insinúa el color negro, porque la

62 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 329.
63 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 330.
64 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 333.
65 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 333.
66 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 334.
67 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 334.

falta de luz de un ciego se asocia a la negra noche. Sin embargo, hay pequeñas señales de luz cuando el narrador menciona "[l]a luz que mandaba a la redonda el farol sinvergüenza"[68] o cuando dice: "Linda al ñudo la noche. Había de estrellas como para marearse mirándolas, unas encima de otras".[69] También se juega con el color gris/plata que, siendo un matiz del negro, indica un símbolo decisivo para el cuento: el cuchillo. De Francisco Real se dice: "Ahora le relucía un cuchillón en la mano derecha [...]".[70] Quiere decir que Borges adopta el lenguaje de los colores de la película y lo transforma en la simbología de los barrios porteños.

Coda

En el prólogo a *Historia universal de la infamia*, Borges dice que los cuentos del libro "[a]busan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas".[71] En *The Docks of New York*, se narra la vida de los personajes Bill y Mae a través de solo unas pocas escenas claves. Además, como ya hizo notar Pablo Brescia[72], los personajes "quedan definidos a través de sus acciones", y no por las descripciones de un narrador. La narración fílmica no es épica, sino que se limita a ciertos momentos de conflicto; eso sobre todo le interesó a Borges, quien en esta concisión encontró una forma para su naciente cuentística.

Borges apreciaba de Von Sternberg la renuncia a la narración extensa y barroca; esto, al mismo tiempo, significa una crítica a las producciones opulentas de Hollywood. Reprocha al mismo Von Sternberg haberse asemejado a las producciones *hollywoodenses* en los años treinta. Dice en el ensayo "Films":

68 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 329.
69 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 332.
70 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 331.
71 Borges, *Historia universal de la infamia*, p. 289.
72 Brescia, "El cine como precursor", p. 9.

> En *Marruecos* de Von Sternberg, también es perceptible el cansancio, si bien en grado menos todopoderoso y suicida. El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa*, han sido reemplazados aquí por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local.[73]

Es justo ese revés de Hollywood, esa economía fílmica y narrativa, ese laconismo que Borges apreciaba en el temprano Von Sternberg; así, "Hombre de la esquina rosada" se puede leer como homenaje, como reverencia al arte fílmico de este director de cine.

Bibliografía

Alazraki, Jaime, *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston/Massachusetts, G K Hall, 1987.

Balderston, Daniel/Gallo, Gastón/Helft, Nicolás, *Borges. Una encyclopedia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1999.

Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, sin lugar, 1923.

Borges, Jorge Luis, "An Autobiographical Essay", en: Jaime Alazraki (ed.), *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Boston/Massachusetts, G K Hall, 1987.

Borges, Jorge Luis, *Discusión*, en: Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1989 [1932].

Borges, Jorge Luis, "Films", en: *Discusión*, en: Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, Barcelona, Emecé 1989 [1932], pp. 177-286.

Borges, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia*, en: Jorge Luis Borges, *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1989 [1935].

Borges, Jorge, Luis *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

Brescia, Pablo A., "El cine como precursor: von Sternberg y Borges", en: *Espacios de Crítica y Producción*, 17, 1995, pp. 64-70, <http://

73 Borges, *Discusión*, p. 223.

works.bepress.com/pablo_brescia/1> (última consulta 13 de octubre de 2017).

Charbonnier, Georges, *El escritor y su obra, entrevistas de George Charbonnier*, México, Siglo XXI, 1967.

Gamerro, Carlos, "Borges y los anglosajones", en: *Variaciones Borges*, 28, 2009, pp. 27-41.

Helft, Nicolás, *Jorge Luis Borges: Bibliografía completa*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Irby, James, "Textual series in *Discusión*", en: *Variaciones Borges*, 31, 2011, pp. 1-12.

King, John, *Sur: a Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge/London/New York, Cambridge UP, 1986

Louis, Annick, "Las tensiones del presente. El guapo en Borges: entre Carriego y Almafuerte", en: *Rio de la Plata*, 17-18, 1996/1997, pp. 307-317.

Louis, Annick, *Jorge Luis Borges: œvre et manœvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Louis, Annick, "Instrucciones para buscar a Borges en la Revista Multicolor de los Sábados", en: *Variaciones Borges*, 5, 1998, pp. 246-264.

Louis, Annick, *Borges ante el fascismo*. Oxford *et al.*: Peter Lang, 2007.

Molloy, Sylvia, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Reyes, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Monterrey, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Sarlo, Beatriz, *Borges, a Writer on the Edge*, London, Verso, 1993.

Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1995.

Pause: cuento y cortos sobre "La espera" de Borges

Carmen Rodríguez Martín / Eleonora Martín

En mi pecho, el reloj de sangre mide
El temeroso tiempo de la espera.
Borges, "La espera", *Historia de la Noche.*

1. Toma de contacto

El objetivo de nuestro trabajo se centrará en analizar el cuento "La espera" (*El aleph*, 1949) y las versiones que sobre él han realizado Javier Perrone (2000) y Fabián Bielinsky (1983) en dos cortos de título homónimo. En este sentido, nos resulta de gran interés la tesis por la cual Borges sostiene que la vida de un individuo se reduce a dos o tres escenas. En "La espera", la escena central, en la que se produce la anagnórisis, es el momento en el que la descarga de la pistola *borra* a Villari. La espera de la muerte, como fin en sí mismo y fin del texto, marca el tiempo de los distintos relatos y dota de sentido tanto al destino del personaje como a la trama de la historia. Partiendo de esta premisa, elaboraremos una lectura y un diálogo entre ellos, ya

que en los films están presentes consignas y concepciones del universo borgesiano que enriquecen y desbordan las fronteras del propio escrito.

2. Toma 1

Podríamos establecer una especie de genealogía que entronca "La espera" con los textos que conforman el volumen *Historia universal de la infamia* (1935) ya que los recursos utilizados para definir las biografías que constituyen este volumen, así como las características con las que Borges las define en el "Prólogo", aparecen, explícita o implícitamente, en las variaciones del relato que vamos a tratar:

> Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Deriva, creo, de mis relecturas de Stevenson y Chesterton y aun de los primeros films de Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. (Este propósito visual rige también el cuento "Hombre de la esquina rosada").[1]

En este sentido, valga como ejemplo de praxis de ese tipo de prosa el comienzo del cuento:

> El coche lo dejó en el cuatro mil cuatro de esa calle del Noroeste. No habían dado las nueve de la mañana; el hombre notó con aprobación los manchados plátanos, el cuadrado de tierra al pie de cada uno, las decentes casas de balconcito, la farmacia contigua, los desvaídos rombos de la pinturería y ferretería. Un largo y ciego paredón de hospital cerraba la acera de enfrente; el sol reverberaba, más lejos, en unos invernáculos.[2]

1 Borges, Jorge Luis, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 125.
2 Borges, Jorge Luis, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 158.

Tanto Bielinsky como Perrone animan sus cortos con este espíritu. Ambos otorgan primacía a la imagen sobre la palabra. En el primero, la cámara cuenta y el silencio conversa con el tictac del reloj y las notas de un solitario chelo. Asimismo, la disparidad enumerativa se manifiesta en la ruptura de la linealidad temporal por las (dis)continuidades que se producen entre la vigilia y el sueño o la repetición de la muerte del protagonista en sus distintas manifestaciones. En este sentido, en la adaptación de Perrone, la presencia de recursos que sitúan la historia en la esfera onírica y/o surreal es mayor: difumina, desenfoca, repite tomas como si se hubiera producido un breve *forward* que rompe la linealidad temporal, introduce el relato con voces distorsionadas e ininteligibles y recurre a juegos de luces en blanco y negro que nos sirven de brújula para orientarnos en qué plano —vigilia o sueño— nos encontramos. De esta manera, los cortos, más allá de ser meras adaptaciones, se cargan de un fuerte componente literario a través, precisamente, de la introducción de elementos intradiegéticos que suponen y proponen tanto una reflexión de la propia identidad y de la realidad misma[3] como una metarreflexión (inter)textual.

3. Toma 2: la espera del tiempo, la espera en el tiempo

Uno de los temas centrales y presentes en toda la obra de Borges es el tiempo. En el relato que nos ocupa lo encontramos explícitamente en el título que podríamos relacionar, en ciertos aspectos, con *Esperando a Godot* (1952) de Samuel Beckett y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de García Márquez, donde la espera marca el sentido (o no) de la espera misma.

Borges plantea el problema del tiempo desde una doble dimensión: la que denominaremos existencial, donde lo temporal constituye

3 Cf. Sánchez Noriega, José Luis, "De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos fílmico-literarios", en: *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, 741, 2010, p. 17.

la naturaleza esencial del hombre[4], y la filosófica. En ella, incluimos la pluralidad de teorías que maneja y que abarcan desde el idealismo schopenhaueriano y macedoniano, el platonismo —en la Biblioteca de Babel el tiempo se encuentra detenido en un universo inalterable, atemporal— o el empirismo humeano presente en el tiempo discontinuo, presentista y fugaz de Tlön.[5] A todas ellas, añadimos las consideraciones sobre su carácter ficcional que el escritor argentino propone basándose en el poder desestabilizador de lo onírico, en las doctrinas panteístas o en la reiteración de los hechos. En este sentido, en la repetición de las formas que adopta un destino, siguiendo la máxima schopenhaueriana por la cual todos los hombres son el mismo hombre, el protagonista de "La espera" sería una variación de otros personajes como Asterión, Tadeo Isidoro Cruz, Abenjacán o Lönrot: todos ellos se encuentran en la espera y en espera del momento de revelación o cumplimiento del *fatum*. Así, no nos sería complicado establecer paralelismos entre los acontecimientos de las noches en la que Tadeo comienza a combatir con Martín Fierro y en la que Villari es asesinado. A los dos:

> Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo. Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro.[6]

Borges encuentra aquí la vía por la cual lo eterno se manifiesta en la finitud de la existencia: "el yo, la nada y el otro son, en la ficción de

---

4 "El tiempo es el problema esencial de la existencia. El tiempo es la sucesión. Existir es ser tiempo. Nosotros somos el tiempo", Borges en: Alifano, Roberto, *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1986, p. 246.

5 Cf. Nuño, Juan. *La filosofía en Borges*, Ciudad de México, Reverso Ediciones, 1986, pp. 60 ss.

6 Borges, *Obras completas I*, p. 562.

Borges, elementos permutables que apuntan a un mismo intersticio variable".[7] Las identidades se suprimen y únicamente existe un final que liquida las barreras entre la alteridad y la mismidad. Así, se manifiesta en "El tiempo circular" (1943): "Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikingos, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino —el único posible—, la historia universal es la de un solo hombre".[8] De esta manera, el aserto "un hombre es todos los hombres" se constituye en ley fundamental que convierte las acciones individuales en modelos arquetípicos de actuación.[9] Esta tesis la hallamos ya en el joven Borges, quien utilizaba el juego del truco para ejemplificarla: "Todo jugador, en verdad, no hace ya más que reincidir en bazas remotas. Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos de vivires pasados. Generaciones ya invisibles de criollos están como enterradas vivas en él: son él".[10] En nuestro relato, las veladas de cartas son sustituidas por el tomar mate en el patio de las casas de terrazas de un Buenos Aires desaparecido que Borges quiere inmortalizar. En Perrone, Villari matea con una seriedad absorta en el tiempo de los muros mientras que en Bielinsky es el anciano, cuya muerte preconiza la del protagonista, quien ofrece la bebida a nuestro protagonista.

"La espera" es, en definitiva, la espera de la muerte. Esta postura que concibe la vida como caminar hacia el fin la recoge G. Meyrink en *Las sanguijuelas del tiempo* que Borges tradujo en su juventud:

> lo que nosotros llamamos vida es la antesala de la muerte. Nosotros somos imágenes hechas del tiempo, cuerpos que parecen ser materia y no

7 Molloy, Silvia, *Las letras de Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 78.

8 Borges, *Obras completas I*, p. 395.

9 Ya lo afirmaba el joven Borges en el poema "Inscripción en cualquier sepulcro" de *Fervor de Buenos Aires* (1923): actuación. La importancia de la repetición de los actos es la despersonalización que produce: "Ciegamente reclama duración el alma arbitraria / cuando la tiene asegurada en vidas ajenas, / cuando tú mismo eres el reflejo y la réplica / de quienes no alcanzaron tu tiempo / y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra" (Borges, *Obras completas I*, p. 35).

10 Borges, *Obras completas I*, pp. 146 s.

> son otra cosa que tiempo plasmado. Y mientras la constante marcha hacia la muerte no es nada más que la transformación del tiempo como consecuencia de la espera.[11]

En el poema *Límites* Borges otorga a la muerte el valor del destino que se cumple mediante la objetivación de los elementos que se van dejando tejer y destejer. Los límites de nuestra existencia los marca el laberinto mundo en el que nuestra libertad es, en realidad, una ley inmutable. Villari es un ejemplo de este hecho que se tiñe de tintes dramáticos, que lo aboca a ser partícipe de una descomunal lotería universal entendida como ley férrea que prevé y administra, incluso, el azar. Por tanto, Villari es ser en la espera, aunque, paradójicamente, tanto el fin de la misma —el no tiempo— como su transcurso, es sinónimo de su desaparición. Villari no solo es aniquilado por Villari, sino también nadificado al ser igualado al resto de los hombres.

La única salvación que se vislumbra como posible consistiría en reclamar las particularidades de lo nimio y lo cotidiano: "Años de soledad le habían enseñado que los días, en la memoria, tienden a ser iguales, pero que no hay un día, ni siquiera de cárcel o de hospital, que no traiga sorpresas, que no sea al trasluz una red de mínimas sorpresas".[12] Estos hechos, que Borges nos presenta como arbitrarios y casuales, atentan contra la causalidad de la historia y del devenir al equiparar su orden a la esfera del sueño. Así, será el transcurrir el que los solidifica convirtiéndolos en necesarios e invariables, construyendo un pasado tan inamovible como el irremediable y esperado desenlace. Por su parte, Bielinsky y Perrone logran captar estos aspectos con gran maestría al hacer convivir el no tiempo de la espera —la repetición de la escena del protagonista tumbado sobre su cama aguardando al disparo mortal, las escenas oníricas que se superponen con la vigilia o el chelo que en Bielinsky abre y cierra el corto— y la angustia del esperar el fin. En el primero, todos estos elementos conviven con el dolor de

---

11 Borges Jorge Luis, *Borges en Revista Multicolor II*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1995, p. 197.

12 Borges, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, p. 159.

muelas, el sonido del reloj y la muerte del anciano que sustituye al perro del texto. Por su parte, Perrone, cuyo corto podría ser, a su vez, una variación del de Bienlinsky, refuerza el tictac con el monótono quejido de las gotas de un grifo mal cerrado que hace las veces de clepsidra. Como ejemplos de este transcurrir existencial y desgarrador que convive con lo eterno donde aparecen estos elementos podríamos citar poemas como "Caja de música" o "Las causas" (1977) o "El instante" (1969). Ambos son metáforas acústicas del paso y de la linealidad temporal frente a la circularidad en la que nos envuelven las repeticiones y los saltos entre las esferas onírica y la de la vigilia. Por tanto, estos dos elementos, que no aparecen en el cuento, sí forman parte del universo borgesiano que conocen los directores y los cortos acaban convirtiéndose en lecturas, (re)creaciones y variaciones del cuento mismo.

4. Toma 3: Villari(s)

Desde la perspectiva existencial, el tiempo está ligado a la identidad, a lo que permanece en lo mutable y, por supuesto, al olvido y a la memoria entendida como el instrumento que nos permite saber quiénes somos.[13] Villari es sin pasado y pleno olvido. En este sentido, encontramos en el texto una relación entre la muerte —el ser borrado— y el olvido entendido como

> la herramienta maestra para eliminar todo lo que no es eterno, todo lo que la muerte arrastrará consigo [...] *ser para siempre; no haber sido*: ésta es la diferencia crucial que existiría entre el yo secreto y eterno y el yo sensible [...] la primera consecuencia de esta doctrina [...] es un ideal de despersonalización.[14]

---

13 Afirma Borges en el poema "Cambridge" de *Elogio de la sombra* (1969): "Somos nuestra memoria / somos ese quimérico museo de formas inconstantes / ese montón de espejos rotos" (*Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1999, p. 359).

14 Arana, Juan, *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 152-153.

Este proceso de emborronamiento había comenzado al inicio del relato, cuando asume el nombre de su perseguidor. Este hecho, junto a la omnipotencia del presente, ha anulado toda su historia. Por ello, Villari es únicamente instante efímero y, paralela y paradójicamente, eterno porque todo lo que será, es y ha sido están concentrados en él. Desde esta perspectiva, la inmediatez y el carácter transitorio del instante se vincula, como ya hemos apuntado, extraña e ineluctablemente, a lo eterno y a lo arquetípico. Esta podría ser una de las consecuencias de la asunción por parte de Borges de la teoría del eterno retorno nietzscheana pero no entendida "como un ahora detenido, ni como una serie de ahoras desarrollándose al infinito, sino como el ahora que repercute sobre sí mismo".[15] Borges, como Beckett, explora y explota una situación estática. La espera se convierte en la metáfora de una nueva dimensión temporal, de un presente eterno que solo redunda sobre sí mismo. En este sentido, Villari es, como ya hemos apuntado, mientras espera: "Villari trataba de vivir en el mero presente, sin recuerdos ni previsiones; los primeros le importaban menos que las últimas".[16]

Bielinsky y Perrone resaltan esta situación al comienzo y en torno a la mitad de sus cortos. En el primero, la señora encargada de la pensión recrimina al inquilino que en la conversación que mantuvieron por teléfono esa misma mañana no le hubiera facilitado su nombre. El protagonista repite tres veces: "Villari, Alejandro Villari, Villari". La falsa identidad nos será revelada cuando una misteriosa silueta sin rostro se le presente durante un sueño recriminándole que se ha apropiado de su nombre. En el segundo corto, al igual que en el texto de Borges, el nombre es repetido como letanía, como garante de una identidad que resultará, ficticia, falseada, enmascarada y, finalmente, diluida en la nada: sabremos de Villari, nada del protagonista que desaparece en el estertor del disparo.

Al comienzo señalamos la familiaridad de este relato con los de *Historia universal de la infamia.* Al igual que Villari los personajes

15 Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Barcelona, Ariel, 2000, pp. 32-33.
16 Borges, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, p. 159.

que pueblan estas biografías son y no son, simultáneamente, sus propias máscaras. Descritos por detalles accidentales y circunstanciales encuentran coherencia en el enmascaramiento: el relato se basa en lo ajeno y los biografiados, como nuestros protagonistas, se hallan enajenados dentro de su propia narración[17]. Según señala Bataille, el uso de la máscara revela la naturaleza enmascarada de nuestro yo y representaría la alteridad carnalizada y carnavalizada, transformada en un proceso de desgarramiento y fraccionamiento de un sujeto que se diluye. Esta circunstancia, que atenta contra la estabilidad del rostro, de la identidad y del cuerpo del hombre,[18] es claramente manifestada en los dos films, que emplean como recurso la oposición de los primeros planos de los rostros de Villari y de su perseguidor que funciona como espejo. En este sentido, la toma de conciencia, la autognosis,[19] que acontece en el encuentro con el otro, simboliza la asunción del destino y la revelación de la falsedad de los antagonismos. Alteridad e identidad, como en "Los teólogos" (1949), son conceptos relacionales que se afirman recíprocamente en su diferencia y singularidad. En realidad, existe un único personaje: Villari, quien, como Asterión, aguarda a su particular Teseo, al Otro que es, a su vez, su propio yo:[20] "Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte / es fatigar las largas soledades / que tejen y destejen este Hades / y ansiar mi sangre y devorar mi muerte. / Nos buscamos los dos. Ojalá fuera / éste el último día de la espera".[21] La angustia de la espera, como para el minotauro, se transforma en liberación cuando el verdugo aparece y tanto en el texto como en los relatos cinematográficos, el protagonista sosegado se voltea en la cama para recibir la detonación mortal.

17 Cf. Molloy, *Las letras de Borges*, p. 45.

18 Cf. Navarro, Ginés, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Authropos, 2002, pp. 148-150.

19 Huici, Adrián, "Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura", en: Juan Bargalló, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994, p. 255.

20 Cf. Cédola, Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993, pp. 226-228.

21 Borges, Jorge Luis, *Obra poética*, Barcelona, Alianza Editorial, 1999, p. 331.

Por tanto, alteridad e identidad aparecen vinculadas al desdoblamiento de personajes que, en apariencia, poseen autonomía pero que acaban (con)fundiéndose en uno. El valor que adquiere el concepto de otredad en la obra de Borges radica, por ello, en el carácter beligerante que este posee respecto al solipsismo, descentralizándolo. Además de con su perseguidor, el otro de los desdoblamientos, símbolo de alienación y soledad,[22] que encontramos en el texto es el del protagonista con el viejo perro. Como dijimos con anterioridad, el perro en Bielinsky se transforma en el viejo que preconiza la muerte de Villari mientras espera la suya. En este sentido, es interesante, de nuevo, un pequeño apunte sobre lo temporal: anciano y perro son símbolos de lo eterno. Afirma Borges en "El ruiseñor de Keats" (1952) citando a Schopenhauer:

> Quien me oiga asegurar que el gato gris que ahora juega, en el patio, es aquel mismo que brincaba y que traveseaba hace quinientos años, pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro. Es decir, el individuo es de algún modo la especie.[23]

5. Toma 4: fuera de foco

Nos permitimos realizar un breve *excursus* para mencionar el paralelismo que existe entre estos dos cortos y "La espera" y la adaptación del "Tema del traidor y del héroe" (1944) que realiza Bernardo Bertolucci en *La estrategia de la araña* (1970), donde se ponen en juego, nuevamente, las piezas de ajedrez del tablero borgesiano. Como en Bielinsky y Perrone, la trama de los dos relatos es similar. En el fílmico, a finales de los sesenta, llega a Tara Athos Magnani, hijo del héroe antifascista del mismo nombre, asesinado en 1936. En el borgiano, Ryan, bisnieto de Fergus Kilpatrick, se propone escribir una biografía sobre el héroe irlandés muerto en la víspera de la revolución en 1824. Intro-

22 Craig, Paul Johnston, *Structures of Irony and the Double in the Contemporary Latin American Short Story*, New York, State University of New York, 1975, p. 32.

23 Borges, *Obras completas II*, p. 96.

duzcamos una larga cita que resume las circunstancias de la muerte de Fergus y explicita las similitudes con la película de Bertolucci y con los temas de "La espera" y sus adaptaciones cinematográficas:

> nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores. La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatida una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilgarvan. Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro. Piensa en la transmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos: ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de *Macbeth*.[24]

"Tema del traidor y del héroe" sería otro ejemplo más de que, para el escritor argentino, las vidas individuales se justifican por los momentos en los que se condensa la totalidad de la existencia. Además, el juego entre ficción/realidad, fabulación/historia le es propicio, de nuevo, para aplicar la doctrina del eterno retorno. La historia del héroe irlandés repite el asesinato de Julio César. El carácter cíclico de los procesos históricos viene sugerido en el relato a través de la mención de Hegel, Spengler y Vico. A esto, hemos de añadir el epígrafe

24 Borges, *Obras completas I*, pp. 496 s.

del libro *The Tower* de Yeats que introduce la historia: "so the Platonic Year / whirls out new right and wrong, / All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong". Bertolucci, Perrone y Bielinsky quedan atrapados, también, en su telaraña.

Desde una perspectiva general, una de las relaciones que podemos establecer entre literatura y cine se vincula con las representaciones y la recepción que el lector-espectador realiza y de la imagen del mundo que de la lectura-visión se derivan. En este sentido, Bertolucci y Borges obligan al espectador a ser testigo de la tensión entre el mundo real y el ficcional. El cine del italiano no representa conflictos políticos, sino lo que está detrás: la ideología. Borges y Bertolucci se rebelarán contra la visión de la historia concebida como conjuntos de relatos y ficciones centralizados por el Estado que impone una determinada manera de contar.[25] Ambos bucean en los vínculos entre literatura e historia, entre el suceder histórico y el discurso que lo cuenta: "que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible..."[26] De este modo, la historia es una de las múltiples perspectivas, una redacción ficticia, una selección de hechos que conforman un sistema azaroso que se proyecta con elementos de objetividad. La dicotomía que nos presentan es, por un lado, la concepción de la historia como documento y, por otro, como trama, como tema, como ficción y, en definitiva, como literatura. La historia queda supeditada a la ficción que la interpreta y la dota de sentidos. En una particular apropiación aristotélica podríamos decir que la literatura es más filosófica que la historia. Hablar de historia implica referirnos no solo a los hechos, sino a la forma de contarlos, es decir, a los relatos que surgen de los acontecimientos que se constituyen como el fundamento de toda historia. En este sentido, si defendemos que la película tiene como fin establecer vínculos con la realidad histórica a la que se refiere, permitiendo así el reconocimiento de los hechos, no debemos pasar por alto que no por ello la mimesis elimina la originalidad del relato estético: el manejar

25 Cf. Piglia, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 35.
26 Borges, *Obras completas I*, p. 497.

elementos realistas no repercute en la tesis de que la relación entre el objeto estético y el objeto narrado es siempre metafórica.

Por ello, Borges y Bertolucci introducen en el relato histórico una parte de hechos fácticos que terminan por confundir lo fabulado con la realidad misma, convirtiendo en inverosímil lo que verdaderamente acontece y dotando de verdad a lo simulado.[27] Es la lucha que existe entre el arte o la vida que expone Borges en "Parábola de palacio" o en "Del rigor de la ciencia". Si el arte es copia perfecta de la vida, sobra uno de los dos.

6. Toma 5: la trama

Borges establece una relación dialéctica entre vida y arte que tiene como objetivo último desrealizar el mundo otorgando a lo artístico el grado ontológico superior. La *mise en abîme* en Borges, conceptualizada por Jacques Derrida como espejismo interminable que hace posible la lectura de un libro dentro de un libro, un origen dentro del origen, un centro dentro del centro, manifestaciones de una duplicación insondable,[28] ilustra el desasosiego conceptual provocado por los reflejos infinitos. Esta "estructura en abismo" afecta a nuestra creencia en la verdad, ejerce una tensión entre lo que puede ser lógicamente aceptado y sensorialmente percibido y, al mismo tiempo, desestabiliza el principio de "identidad sustancial"[29].

Si la definición de este concepto pudiera resumirse en que "todo enclave" guarda "relación de similitud con la obra que contiene"[30], la vida de Villari se organiza sobre la base de una "estructura especular":

> Vio trágicas historias del hampa; éstas, sin duda, incluían errores, éstas, sin duda, incluían imágenes que también lo eran de su vida anterior; Villari

---

27 Cf. Rest, Jaime, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 1976, pp. 107-109.

28 Cf. Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 48.

29 Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1998, p. 137.

30 Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, p. 16.

> no las advirtió porque la idea de una coincidencia entre el arte y la realidad era ajena a él. Dócilmente trataba de que le gustaran las cosas; quería adelantarse a la intención con que se las mostraban. A diferencia de quienes han leído novelas, no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte.[31]

En el caso de "La espera", Borges nos coloca ante distintas superficies especulares que son incapaces de mostrarnos un solo retazo del protagonista. Por tanto, la vida, pero también el arte, como apuntamos con anterioridad, es de naturaleza retórica más que histórica. En este sentido, el conocimiento de uno mismo lleva implícita la revelación de la naturaleza ficticia de la identidad. La vinculación entre arte y vida revela al "yo" por medio de simulacros que descubren su desorganización. En este sentido, la desfiguración y veladura de su (auto) biografía se alinearía con la postura de Paul de Man: Villari crea y se despoja de máscaras, se deforma por "figuración y desfiguración"[32] y descubrimos, junto con él, que aquello que subyace detrás de la individualidad es la completa anonimia.

Sin embargo, el desconocimiento por parte del protagonista de la relación arte y vida le hace permanecer ajeno al acontecer trágico que se le anuncia de forma profética a lo largo del relato: la confusión en la entrega de la moneda, los sueños premonitorios o las películas de gánsteres que cuentan historias donde no se ve reflejado[33]. Esto que no le ocurre al personaje, pero que Borges por vía negativa nos expone, es lo que permite al cine y a la literatura indagar y experimentar los resquicios que transforman al sujeto. Afirman Baudrillard en *La transparencia del mal* y Borges en "Magias parciales del Quijote", respectivamente:

---

31 Borges, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, p. 160.

32 De Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en: *Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura. Suplementos Anthropos*, Barcelona, 29, 1991, p. 116.

33 En "Ajedrez" Borges expone esta tesis utilizando al juego como metáfora de la existencia finita en el marco de lo infinito. El tablero representa el engañoso mundo de las apariencias sobre el cual el hombre cree ejercer su libre arbitrio sin percatarse de su falsedad.

> El secreto de la imagen no debe buscarse en su diferenciación de la realidad, y como consecuencia en su valor representativo (estético, crítico o dialéctico), sino por el contrario en su "mirada telescópica" a la realidad, su cortocircuito con la realidad, y finalmente, en la implosión de la imagen y realidad. En nuestra opinión hay una carencia cada vez más definitiva de diferenciación entre imagen y realidad que ya no deja lugar para la representación como tal.[34]
>
> Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y *Las mil y una noches* en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.[35]

Para ambos, la realidad existe como teatro para el juego de las apariencias. Se rompe la estructura platónica y sombra y copia son lo único existente. Todo organigrama conceptual cae entonces en el juego infinito de simulaciones dentro de simulaciones. En "La espera" encontramos algunos ejemplos. En el cuento, Villari lee la *Divina Comedia*, en Perrone, si bien aparece el texto de Dante, el protagonista opta por leer *El aleph*, libro en el que se encuentra "La espera", su historia. Este juego de espejos se ve enriquecido por la intertextualidad borgesiana. La moneda del comienzo del relato literario nos remite a "El zahir", cuento también perteneciente al volumen y que redunda en los temas que venimos tratando: "Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. […] Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia"[36].

Todo ello se completa con la tesis anunciada al final de la cita por la que el sueño es concebido como el instrumento por el cual la existencia revela su verdadera esencia y todo se transmuta en ficción:

---

34 Nichols Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 35.

35 Borges, *Obras completas II*, p. 47.

36 Borges, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, p. 142.

> Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón. [...] Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sin razón para saber que es falso.[37]

Por su parte, el Villari de Perrone ve proyectada en el cine *Hombre de la esquina rosada* (1962) de René Múgica basada, a su vez, en el relato del mismo título. Con ello, amplifica el universo de intertextualidades, variaciones y recreaciones del universo borgesiano y acentúa el mareo de conciencia que Borges hereda de Macedonio Fernández y que culmina contagiando de irrealidad a Villari, a nosotros como espectadores, a Borges como autor al transformarse en personaje como contertulio del narrador del cuento y a Perrone como autor y espectador al que nada diferenciaría del actor que encarna a Villari: todo es fábula.

Esta idea de la existencia como una situación en las fronteras entre el ser y la apariencia, entre la factibilidad y la ilusión que hemos venido comentando encuentra su analogía más instructiva en las relaciones sueño/vigilia muy presente en las tres versiones. El acontecer universal es tan ilusorio como una representación en la que los hombres aparecen y desaparecen, como los actores en la escena, que no son nunca en realidad lo que aparentan ser sino más bien la conmoción de la idea de ser:

> ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo, aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?[38]

37 Borges, *Obras completas I*, p. 258.
38 Borges, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, p. 160.

Llevado esto hasta sus últimas consecuencias, si postulásemos una realidad cuya esencia última fuera lo onírico todo se transformaría, insistimos, en ficción: "Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar".[39]

7. Toma 6: el desenlace

Tras asumir el riesgo que representa enfrentarse al enmarañador Borges, hemos propuesto nuestra particular relectura de los diferentes relatos intentando poner sobre la mesa las cuestiones que nos han parecido más importantes. Al final, contagiados de su *Niebla* creemos que Javier Perrone y Fabián Bienlinsky podrían ser *alter egos* de Menard. Nosotras, por nuestra parte, (nos) justificamos (en) estas páginas en la complacencia de la frase de Carlyle que le gustaba repetir al escritor argentino: "La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben".[40]

Bibliografía

Alifano, Roberto, *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1986.
Arana, Juan, *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
Borges, Jorge Luis, *Borges en Revista Multicolor II*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1995.
Borges, Jorge Luis, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1993.
Borges, Jorge Luis. *Obra poética*, Barcelona. Alianza Editorial, 1999.
Borges, Jorge Luis, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
Borges, Jorge Luis, *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
Borges, Jorge Luis, *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

39 Borges, Jorge Luis, *Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 399.
40 Borges, Jorge Luis, *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 499 s.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
Cédola, Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993.
Craig, Paul Johnston, *Structures of Irony and the Double in the Contemporary Latin American Short Story*, New York, State University of New York, 1975.
De Man, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en: *Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura. Suplementos Anthropos*, 29, 1991, pp. 113-118.
Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1967.
Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Barcelona: Ariel, 2000.
Huici, Adrián, "Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura", en: Juan Bargalló, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994.
Molloy, Silvia, *Las letras de Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.
Navarro, Ginés, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002.
Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
Nuño, Juan, *La filosofía en Borges*, Ciudad de México, Reverso Ediciones, 1986.
Piglia, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
Rest, Jaime, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 1976.
Sánchez Noriega, José Luis, "De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos fílmico-literarios", en: *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, 741, 2010, pp. 5-23.
Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.

Filmografía

Bielinsky, Fabián, *La espera*, Argentina, 1983.
Perrone, Javier, *La Espera*, Argentina, 2000.

Contemporáneos: *El Eternauta* en diálogo con *Invasión*

Karin Janker

> "anacronismo (gr. ναχρονισμός): Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió, y, por ext., incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde".
>
> (*Diccionario de la lengua española*)

> "(...) el contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo, algo que, más que toda luz, se dirige directamente a él.
> Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo".
>
> (Giorgio Agamben: *¿Qué es lo contemporáneo?*, 2008)

1. Contemporáneos

¿Qué es lo contemporáneo? El filósofo Giorgio Agamben plantea esta cuestión en su ensayo homónimo y propone como respuesta una para-

doja: “Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo”.[1] Lo anacrónico es lo contemporáneo, lo paradójico es lo que nos afecta y lo más político. Las obras que son objeto de este ensayo demuestran este nexo no solo porque son obras genuinamente políticas, sino también porque su estética de intrusión, de infiltración y de inmersión afecta al lector inmediatamente. Las obras de las que tratan las páginas siguientes son la serie de historietas *El Eternauta* de Héctor Hermán Oesterheld y Francisco Solano López (serializada en dos etapas entre 1957 y 1977)[2] y la película *Invasión*, realizada por Hugo Santiago Muchnick en 1969.

Las dos obras tratan un tema similar: la invasión de intrusos desconocidos que amenazan el mundo de los protagonistas. *El Eternauta* e *Invasión* problematizan la intrusión, la defensa, el tiempo paradójico y, después de todo, la narración paradójica. Ambas obras son ejemplos de transgresiones de márgenes topográficos, cronológicos y diegéticos. Los movimientos que producen los textos al cruzar estos márgenes permiten a las obras ser anacrónicas y, a la vez, inmediatamente contemporáneas.

La lectura siguiente va a perseguir los elementos paradójicos y revolucionarios en el espacio, el tiempo y la diégesis en los textos. Por otra parte, dichos elementos abrirán un diálogo entre las dos obras que las caracteriza como contemporáneas. Poner en diálogo *El Eternauta* e *Invasión* resulta un proyecto fructífero, así como lo es el abordar la lectura metaficcional que intenta el último capítulo de este ensayo. La hipótesis de este artículo se desprende

1 Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, 2008. Traducción española por Ariel Pennisi en <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>, p. 1.

2 Además de las historietas de *El Eternauta* (de 1957 a 1959) y *El Eternauta II* (de 1976 a 1977), existen varias otras versiones de la historia del *Eternauta* que fueron publicadas como secuelas o reescrituras por otros guionistas y/o dibujantes. La lectura se refiere a las historietas de *El Eternauta* y *El Eternauta II* realizadas por Oesterheld y Solano López.

de la lectura misma. Lo que caracteriza a las obras *El Eternauta* e *Invasión* como contemporáneas en el sentido apelativo de Agamben es justamente la transgresión intrusiva del tiempo, espacio y de la diégesis. La infiltración y la inmersión como contrapartes muestran lo que caracteriza a las dos obras: el contemporáneo es aquel "que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad".[3]

2. Vuelta al año 1957, la publicación de *El Eternauta*

El Eternauta fue planeado como una serie de historietas y publicado en varias etapas y versiones. La primera versión se publicó entre septiembre de 1957 y noviembre de 1959 en la revista *Hora Cero Semanal*. Cada uno de los episodios semanales consta de tres o cuatro páginas. Los dibujos en blanco y negro de la versión original son de Francisco Solano López. Pero, con esa versión,[4] la historia de *El Eternauta* no se termina. La publicación de la historieta hecha por Oesterheld se puede estructurar en tres etapas, a las que se añaden otras publicaciones de series de *El Eternauta* aparecidas en Italia y después de la muerte de Oesterheld.[5]

Además de la versión de los años 1957-1959, la segunda etapa publicada por Oesterheld es la reedición en la revista *Gente* a partir de 1969. Esta última relata casi la misma historia narrada en *El Eternauta I*, pero el dibujante ha cambiado: ahora es Alberto Breccia, cuyos dibujos parecen más vanguardistas que los de Solano López. La reedición termina después de 17 números (esta no va a ser considerada en

3 Agamben, *Che cosè il contemporaneo?*, p. 3.

4 Esta versión original será llamada *El Eternauta I* en las siguientes páginas. Cuando se habla de *El Eternauta*, generalmente se refiere a la obra completa de Oesterheld y Solano López, es decir, a *El Eternauta I* y *El Eternauta II*.

5 Aquí aludo en parte a las investigaciones que hizo Liliana Ruth Feierstein, "'El Proceso' de Kafka a Oesterheld", en: Frank Leinen y Guido Rings (eds.), *Bilderwelten-Textwelten-Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*, München, Peter Lang, 2007, pp. 187-203.

la lectura siguiente).[6] Sin embargo, ha de mencionarse que se nota en la reedición una agudización política que se recrudece en la etapa tercera de la publicación: desde 1976 hasta ser secuestrado, Oesterheld publica *El Eternauta. Segunda parte* con dibujos de Solano López.

A partir del inicio de la dictadura militar, Oesterheld trabajó esta serie en la clandestinidad como miembro de la organización guerrillera "Montoneros". En la tercera etapa de la publicación, el *alter ego* de Oesterheld aparece como coprotagonista de la narración interna y combatiente contra los intrusos. Aquí, el umbral entre ficción y realidad parece difuminarse. Este desvanecimiento está presente también a nivel narrativo en la inmersión de la figura de "Oesterheld", que entra desde la extradiégesis —es decir, el argumento general que consiste en que Juan Salvo le cuenta sus aventuras— en la acción interna futura.

La lectura habitual percibe la obra *El Eternauta II* como producto de la radicalización política de su autor, aunque no corresponda a los aspectos metaficcionales a nivel estético y narrativo, que serán tratados en este ensayo. Así, *El Eternauta*, que forma parte de la identidad colectiva de la Argentina y además reflexiona de modo interesante sobre el medio del cómic en sí mismo, todavía no cuenta con mucha recepción en la esfera del trabajo filológico.

La película *Invasión* de Hugo Santiago Muchnick, que aquí entra en diálogo con *El Eternauta*, está vinculada con la historieta, entre otras cosas, por la fecha de publicación: *Invasión* se estrenó en 1969, el mismo año de la publicación de la reedición de *El Eternauta I*. La película crea otra vinculación a nivel narrativo: a pesar de que es publicada y filmada en los años 60, el argumento de la película se retrotrae al año 1957, un primer ejemplo de anacronismo. Un título al principio de la película indica el año 1957, año en el que *El Eternauta I* ha sido publicado por primera vez y en el que la invasión extraterrestre empieza en la historieta; es decir, la trama de la película y la

6 La reedición de la versión original de *El Eternauta I* no se tiene en cuenta aquí, porque, al contrario que el original y *El Eternauta II*, la reedición no se encuentra editada en forma de libro hoy en día. Además, son pocas las modificaciones que hizo Oesterheld en este texto comparado con la versión original.

trama de la historieta comienzan en el año 1957. Este es el año de la intrusión. De este modo, el cómic y la película son contemporáneos así como lo son sus protagonistas. Otros paralelismos y anacronismos, ecos y paradojas van a ser revelados a continuación.

El "ello" sin cara: *El Eternauta II* p. 186.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial para la edición en castellano.

3. Transgresiones intrusivas: *El Eternauta* e *Invasión*

Invasión y *El Eternauta* tratan de y hablan sobre transgresiones. La intrusión de lo ajeno en el orden del mundo civilizado y burgués corresponde al *topos* de civilización y barbarie. Este *topos* puede ser considerado como uno de los elementos conservadores que las obras, bastante revolucionarias, de Oesterheld y Santiago incluyen y que les inscribe cierta ambivalencia. Como la historieta *El Eternauta* todavía no ha sido puesta mucho en el foco de los estudios literarios, quiero resumir brevemente la trama.[7]

La trama de *El Eternauta I* empieza con una escena nocturna en la que un escritor/guionista llamado "Oesterheld" recibe un visitante misterioso: Juan Salvo, el Eternauta. Salvo aparece de un momento a otro en una silla en el despacho de Oesterheld y con las palabras "estoy en la Tierra, supongo"[8] empieza a relatar sus aventuras en el futuro. Su crónica es incluida como narración interna en el argumento general y solo pocas veces será suspendida por una vuelta a la extradiégesis. El reporte de Juan Salvo comienza con una invasión misteriosa preludiada por una nevada mortal. Los copos aniquilan a casi toda la humanidad y dejan a Juan Salvo, su familia y sus amigos convertidos en unos de los pocos sobrevivientes. Los invasores son los "ellos" —sin nombre y sin cara— que nunca se muestran, pues solo mandan a otros seres extraterrestres a la lucha contra los humanos.

7 Los estudios literarios, por el momento, no atienden mucho a las historietas y a los cómics, al contrario del cine; sin embargo, se está desarrollando lentamente un interés por esta área de la producción cultural. En 2014, Mazur y Danner publicaron una historia global del cómic que muestra grandes ambiciones y esfuerzos, aunque no llegue a abarcar un amplio espacio temporal porque empieza en el año 1968 y se centra en cómics de Europa, Estados Unidos y Japón, y no incluye la rica producción de la historieta rioplatense, Mazur, Dan/Danner, Alexander, *Comics. A Global History 1968 to the Present*, London, Thames and Hudson Ltd, 2014.

8 Como la edición de *El Eternauta I*, publicada en el editorial RM, no tiene números en todas las páginas, hay que recurrir a una numeración propia que cuenta las páginas continuamente. Esta mención se encuentra en *El Eternauta I*, p. 2.

Aun así, Salvo y sus amigos tratan de expulsar a los invasores y parten a la guerra contra "ellos".

Al final de *El Eternauta I*, cuando la narración interna de Salvo termina, él encuentra una máquina que le permite viajar por el tiempo. En la segunda parte de la serie de historietas, que a partir de ahora será llamada *El Eternauta II*, el *alter ego* del autor, la figura llamada Oesterheld, viaja al futuro junto con Salvo y asume la lucha contra la invasión. Mientras en *El Eternauta I* la narración interna es relatada por Juan Salvo en primera persona, en *El Eternauta II* cambia la situación narrativa: Oesterheld reaparece como narrador homodiegético en la intradiégesis y cuenta las aventuras que corren tanto él mismo como el Eternauta en el futuro.

Al contrario de la trama aventurera de la historieta, la película *Invasión* de Hugo Santiago Muchnick parece simplificada y se presenta casi a modo de parábola. La película muestra en imágenes en blanco y negro la ciudad de Aquilea, la cual se parece mucho a Buenos Aires. Los habitantes de Aquilea también son amenazados por una invasión, que es tan misteriosa como la propia resistencia a tal invasión. Los miembros de la resistencia se escinden en dos grupos —los jóvenes y los mayores— que, aparentemente, no deben saber el uno del otro. Las metas y los motivos de los invasores no se aclaran, pero los defensores pelean contra los intrusos como en una clásica película de espías: se tirotean y catean edificios. Los protagonistas principales son una pareja, Julián Herrera e Irene, que forman parte de diferentes campos de luchadores de la defensa de Aquilea. Los dos grupos de la resistencia son coordinados y manejados por Don Porfirio, un señor mayor que les da órdenes. Al final de la película, la primera generación de la resistencia parece haber sido vencida y, puesto que la misteriosa invasión continúa, Irene reparte armas a los jóvenes.

En este resumen parafrástico, ya se manifiestan algunas de las fronteras y márgenes que serán traspasados en las dos obras. No solo los intrusos cruzan fronteras y traspasan límites; así lo hacen también los defensores que protagonizan los textos. Las categorías en las que se producen estas transgresiones son el espacio, el tiempo y la diégesis. Así, la invasión provoca una nueva intrusión de los protagonistas en espacio y tiempo, e intrusiones en forma de metalepsis. El umbral ha-

cia la narración paradójica y la literatura fantástica parece permeable, aunque las dos obras no hayan sido identificadas como representantes del género fantástico. La clasificación genérica no es la intención de este ensayo, el cual quiere descubrir el potencial engendrado por las transgresiones en espacio, tiempo y diégesis. Se puede mostrar que no solo los intrusos se portan de manera intrusiva, sino también los textos. La película y las historietas se introducen en el mundo del lector mientras demuestran su contemporaneidad, en el sentido de Agamben. La siguiente lectura de *El Eternauta* e *Invasión* se concentra en distinguir umbrales, anacronismos y transgresiones de niveles narrativos (extra-, intra- e hipodiégesis).[9]

Aun hoy en día los alumnos en Argentina leen *El Eternauta* en las clases; los medios audiovisuales han dedicado documentales y una miniserie a su guionista, Oesterheld; y la élite política del país, al igual que la cultura popular, se sirve de su iconografía.[10] La interpretación de la historieta a modo de obra política, incluso profética, domina las lecturas que interpretan *El Eternauta* como pronóstico del horror de la dictadura militar, que incluso mató al propio guionista del cómic. Una razón que motiva esta lectura se encuentra en el compromiso político de Oesterheld, miembro de los Montoneros, cuyo año de muerte ha quedado para siempre con una interrogante: el autor desapareció en 1977: fue secuestrado por los militares y liquidado, como otras personas. En relación con la lectura política activista habitual, *El Eternauta* presenta una alegoría de la sociedad argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional. Es una parábola de la toma del poder por los militares y de la lucha de todas las clases en contra de los mismos.

---

9 En la denominación de extra-, intra- e hipodiégesis me refiero a Klimek, Sonja, *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn: Mentis, 2010.

10 Un ejemplo de cómo la iconografía de *El Eternauta* se hizo independiente de la historieta se aprecia en el "nestornauta", una imagen que amalgama la figura del Eternauta con una imagen del ex presidente argentino Néstor Kirchner. La miniserie *Germán, últimas viñetas* se estrenó en TV pública en Argentina en 2013.

Pero esa lectura omite que *El Eternauta* reflexiona también sobre el rol del autor. Por eso, una lectura metaficcional puede ser tan adecuada como la política y, al ser una nueva propuesta, puede permitir descubrir nuevos aspectos de la obra. La lectura que propone este ensayo se apoya en el diálogo entre la historieta y la película *Invasión,* la cual hace referencias claras a la obra de Oesterheld. Como el cómic, la película también ha sido interpretada como parábola política y, así como en *El Eternauta*, en *Invasión* también hay obvios aspectos autorreferenciales y de metaficción. El intento de tomar en serio la historieta y la película como obras visuales-narrativas pretende demostrar que la obra de Oesterheld es más que una publicación popular de un militante político.

3.1. Espacio: la invasión extraterrestre

En *El Eternauta*, la muerte se cierne en forma de copos blancos sobre una partida de truco que juega Juan Salvo con sus amigos. Es una muerte silenciosa que alcanza a todos los que no tienen una casa hermética. Los vecinos que duermen con ventanas abiertas nunca se despertarán de nuevo. Del mismo modo que la invasión de los copos mortales ocurre la intrusión de los atacantes en *Invasión*, sin hacer ruido. La película es casi silenciosa; la invasión es anunciada solo por unos pocos disparos y ruidos mecánicos e industriales que suenan como las sirenas de grandes máquinas.

Tanto en la película como en el cómic, un pequeño grupo de personas se opone a los invasores. Como en una versión de *Robinson Crusoe*, donde la isla desierta es rodeada por el mar, los protagonistas son cercados por amenazas y muerte. *El Eternauta* cita la novela de Defoe directamente y el protagonista constata que ahora rige "la ley de la jungla, sobrevivir sería cuestión de matar o morir" (*El Eternauta I*: 33). El grupo de Salvo busca armas para la autodefensa contra otros sobrevivientes que ahora son competidores en la lucha por los bienes vitales. Juan Salvo, el narrador en primera persona de *El Eternauta I*, es un "hombre común" como los otros hombres en el cómic y en *Invasión*. Pero, durante sus aventuras, se convierte en un héroe más

allá de la sociedad civil. Él acepta el desafío y satisface las expectativas asociadas con su nombre: es Juan, el salvador.

Principalmente, la trama de la historieta es el rescate de lo que está acechando ahí fuera. Para sobrevivir en la nieve mortal y salir de la protección de la casa en busca de comida, los amigos construyen trajes de protección. Este "traje aislante" (*El Eternauta I*: 140) es un uniforme que les permite sobrevivir, en primer lugar, haciéndolos anónimos e iguales y, en segundo lugar, separándolos uno del otro como en una cuarentena. Los trajes aislantes convierten a los amigos en seres segregados y casi inhumanos, o en humanos evolucionados en una fase previa del cíborg.

El traje aislante: *El Eternauta I*, p. 30.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial para la edición en castellano.

Desde luego, esta medida de seguridad es tan esencial para la sobrevivencia como para la reintroducción de orden y estructura. Inmediatamente después del inicio de la invasión, el estado del mundo se convierte en una especie de anarquía, en una guerra de todos contra todos. En este estado original, Juan Salvo y sus amigos se unen a un grupo de soldados sobrevivientes, incorporándose en su estructura de mando para atacar a los invasores. Así, la estructura jerárquica, con la cadena de mando de arriba a abajo, desplaza a la barbarie de este desierto desolado en que se ha convertido el mundo. Los combatientes de la resistencia en *Invasión* también siguen órdenes. Don Porfirio, una figura típica borgesiana, con mate, poncho y sombrero de gaucho, organiza y coordina las acciones de la defensa. La jerar-

quía social, de esta manera, parece fundamental para sobrevivir en la barbarie.

Una coincidencia central de ambas obras es el anonimato y lo inconcebible del enemigo. Los atacantes ni están claramente definidos ni aparecen visibles. Los "ellos" en *El Eternauta* envían a otros seres que están luchando en su nombre contra los humanos. Por lo tanto, Salvo y sus compañeros tienen que enfrentarse a *cascarudos*, *gurbos* gigantescos, contra hombres-robots y "manos", que tienen 28 dedos y manejan a los otros seres mediante la tecnología del teledirector. Los "ellos", que son los instigadores de la invasión y envían a los seres subyugados como vanguardia, no tienen rostro (véase ilustración 1). Siguen siendo un misterio y, por lo tanto, son aún más aterradores. "Ellos" son lo innombrable, el mal impersonal, los otros. Son lo contrario al hombre común Juan Salvo, con quien el lector se puede identificar fácilmente.

La lucha en *Invasión* se realiza de modo similar. Aquí los atacantes también son anónimos y llamados "ellos", "los otros" y "eso". No es seguro de que se trate de invasores extraterrestres y tampoco son claros sus motivos. Los intrusos utilizan los medios de los que se sirven los terrestres como camiones, aviones, barcos y caballos para entrar en la ciudad de Aquilea, además de usar armas de fuego ordinarias como en el caso de los defensores. La invasión de la ciudad ocurre de todos los modos imaginables: por tierra, aire y mar.

Teniendo en cuenta la topografía que se extiende en las obras, se revela principalmente una oposición espacial: lo interior contra lo exterior. Los atacantes penetran en la ciudad desde fuera. Afuera es donde reina la ley de la selva, la anarquía y el caos, los cuales representan amenazas reales. En el interior (la ciudad, la casa, el grupo de defensores), sin embargo, dominan el orden mundial civilizado, la seguridad de la familia, la burguesía y el Estado de derecho. Aquí no solo se encuentra el *topos* de civilización y barbarie, sino también la estructura espacial de la oposición abierto/cerrado.[11]

La casa hermetizada, los trajes aislantes, el círculo de amigos y el cosmos cerrado de la ciudad contrastan con el carácter abierto de la

---

11 Cf. Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, München, UTB, 1986, p. 327.

zona exterior de combate. En la película como en la historieta, este contraste se muestra también en el nivel estético de la imagen. En los lugares herméticos, como por ejemplo, el departamento de Julián e Irene en *Invasión*, dominan planos cerrados y angostos como un primer plano y detalles de la estantería y muebles filisteos, mientras que en el exterior, la cámara muestra la extensión del espacio de combate y el árido desierto en planos totales.

Aquí el modelo espacio-estructural de Lotman puede proponer algunos puntos de partida fructíferos para la lectura. Lotman identifica una frontera entre esos pares opuestos como el interior y el exterior, abierto y cerrado, cuya característica principal es su impermeabilidad.[12] Y, de hecho, al principio, los amigos del Eternauta parecen quedarse atrapados en la casa de Salvo. Polsky es el único que intenta escapar, pero muere al intentar llegar al lugar donde se encuentra su familia, porque los copos de nieve mortales lo alcanzan.

Con los trajes aislantes que construyen los protagonistas de la historieta, sin embargo, pueden superar el umbral de la casa y traspasar la frontera hacia el mundo exterior. Esta frontera parece ser espacial y topográfica, aunque también lleva una carga semántica. Pasando la frontera, los compañeros ingresan en la zona de peligro y en una batalla entre el bien y el mal. Por lo tanto, este cruce de la frontera representa lo que describe Lotman como un elemento revolucionario.[13] Siguiendo a Lotman, *Invasión* será descrito a modo de sujeto restitutivo, porque, pese a que en la película se produzcan transgresiones, estas fallan o se cancelan. Al final de *Invasión*, la resistencia de los defensores disminuye y una nueva generación se une a la batalla contra los invasores. La transgresión de la frontera no tiene final, tampoco en la película, que presenta un desenlace abierto.

El lugar de la trama en las dos obras es Buenos Aires. En *El Eternauta* hay claras referencias geográficas a la capital argentina. La historia co-

12 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, p. 327.

13 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, p. 334. Del mismo modo en que los protagonistas pasan aquí la frontera hacia el mundo exterior, cruzan también la frontera entre extradiégesis e intradiégesis. A esa transgresión se dedicará el tercer apartado.

mienza en la casa de Juan Salvo, en el barrio Vicente López; los compañeros se abren camino a lo largo de la avenida General Belgrano, pasando la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) y el estadio de River Plate, y andan por las avenidas San Martín y Callao hasta la plaza del Congreso.

En *Invasión*, las referencias a Buenos Aires son menos explícitas, aunque todavía presentes. Aquí, el colorido local argentino se transporta, principalmente, a través del uso de la música. A excepción de los sonidos industriales y metálicos, la película resulta casi muda y sin música. Solo una melodía es central en la película: la de una milonga argentina. El texto de la *Milonga de Manuel Flores* fue escrito por Borges especialmente para esta película. Aunque las indicaciones del lugar son indeterminadas —por ejemplo, "frontera sur" y "frontera norte"— y lo único cierto es que "los otros están ahí afuera y (...) van a entrar", la milonga sitúa la trama demostrativamente en Argentina. Una alusión más a Buenos Aires se observa en la presencia de otra parte esencial de la argentinidad. En ambas obras hay referencias al fútbol o, más precisamente, a los lugares donde se celebra el fútbol en la capital argentina. En *El Eternauta I*, el estadio de River Plate ofrece un refugio para los defensores, mientras que una escena crucial al final de *Invasión* tiene lugar en la Bombonera, el estadio de Boca Juniors. En una lectura entre líneas, estas citas de la cultura futbolística revelan alusiones irónicas entre dos obras que parecen conectadas por el hecho de que estos dos clubes de fútbol son, por tradición, archienemigos. Al mismo tiempo, este quiasmo también deja claro que los bienes culturales centrales de la argentinidad están siendo amenazados por la invasión extraterrestre. La ciudad vacía, cuyos habitantes son asesinados por la nieve o porque pareciera que no quisieran defenderse, forma en ambas obras un contexto sombrío para la lucha desesperada contra una invasión misteriosa.

3.2. Tiempo: anacronismos

Pero no solo los enemigos que penetran en el mundo humano son extranjeros en territorio ajeno, también Salvo y sus amigos, e incluso el mismo *alter ego* de Oesterheld, son "extranjeros del tiempo".

El personaje principal de la historieta de Oesterheld es el Eternauta, un argonauta náufrago que flota por la eternidad. Sus viajes a través del tiempo son involuntarios y aparentemente sin rumbo. Es trasladado desde el presente de la trama interna, situada en el año 1963, cuando comienza la invasión misteriosa, hacia el presente del argumento general, en el año 1957. En este año, Juan Salvo conoce al *alter ego* del narrador, Oesterheld. Pero, mientras Salvo habla de sus viajes a través del tiempo, se lleva a cabo un viaje milagroso a nivel del argumento general. Aunque Salvo y "Oesterheld" se encuentran en el año 1957, al final de *El Eternauta I* la misma situación, el encuentro de Salvo y el guionista tiene lugar en el año 1959. Han pasado dos años desde que el texto volvió al argumento general. Es un viaje a través del tiempo que inscribe un anacronismo en este fragmento del texto.

Estamos en 1959: *El Eternauta II*, p. 11.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial para la edición en castellano.

Este anacronismo paradójico se realiza porque *El Eternauta I* es publicado en episodios semanales a lo largo de dos años, desde 1957 hasta 1959. Siguiendo esta lógica temporal, el año en el argumento general debe corresponder al año contemporáneo del lector. Y, porque el lector en 1959 todavía debe ser contemporáneo a la trama, el texto se adapta a la cronología real suspendiendo la lógica na-

rrativa.[14] No solo al aceptar, sino también al provocar esta ruptura narrativa, *El Eternauta* destaca su contemporaneidad. El texto crea inmediatez y significado político debido al anacronismo, viajando por el tiempo como sus protagonistas.

El salto de tiempo en el argumento general, es decir, en la trama que sirve de marco, no es la única ruptura temporal en *El Eternauta.* La historieta produce y emplea anacronismos conscientemente. Los viajes a través del tiempo en la trama interna y el relato enmarcado por el anacronismo descrito llevan al héroe a la era de los dinosaurios, al período de la conquista de América y al año 2100. La máquina del tiempo, que se asemeja a un OVNI, se opone a los mandos de Juan Salvo, que está buscando a su familia. La máquina fabricada por los invasores no se deja controlar por el hombre.

Aunque la eternidad forma parte del título de la historieta, los viajes a través del tiempo no tienen prioridad en la narración de *El Eternauta*. A diferencia de, por ejemplo, *La máquina del tiempo* de H. G. Wells, las aventuras del héroe de la historieta no se basan en este

Oesterheld viajando por el tiempo: *El Eternauta II*, p. 26.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial para la edición en castellano.

14 Probablemente, los lectores de los episodios semanales no se hayan dado cuenta de este salto en el tiempo narrado. Pero, desde la perspectiva de hoy, al leer el cómic publicado como un libro entero, el anacronismo es evidente y revela su poder sugestivo.

tipo de movimientos temporales. Así, parece que Juan Salvo utiliza la máquina del tiempo principalmente para su viaje al año del lector, que es también el año del argumento general.

La máquina del tiempo le permite viajar al pasado, a la época antes del inicio de la invasión, y entrar en contacto con el personaje del guionista, que tiene la tarea de escribir y publicar la historia. De esta forma, los viajes a través del tiempo también son viajes de la intradiégesis a la extradiégesis. Salvo trata de defender la invasión a través de la comunicación con el narrador extradiegético (y con la ayuda de este mismo con el lector), porque luchando nunca va a triunfar sobre "ellos". Aquí el anacronismo es amalgamado con una metalepsis del héroe que cruza la frontera entre dos niveles diegéticos. Esta transgresión parece la única salvación potencial para el mundo futuro, el mundo interno de la trama.[15]

El mano con la cafetera: *El Eternauta I*, p. 166.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial para la edición en castellano.

15 El apartado siguiente se dedica detenidamente a los pasos de fronteras diegéticas.

Teniendo en cuenta el adelanto tecnológico de "ellos", otro anacronismo parece destacable. Por un lado, los invasores son capaces de construir naves espaciales, máquinas del tiempo y sistemas de control complejos. Por otro lado, utilizan armas bastante anticuadas. Sus tanques funcionan a vapor y están construidos de madera (*El Eternauta II*: 80). Otras armas se inspiran en fenómenos meteorológicos: los copos mortales de nieve, una nube que causa alucinaciones, un rayo del sol concentrado que quema todo lo que está a su alcance. Además, los intrusos muestran una admiración anacrónica por los artículos tradicionales de la producción cultural humana. En *El Eternauta II*, los invasores reúnen obras de arte como *El pensador* de Rodin en un fortín. (*El Eternauta II*: 185 y 196) Y, en *El Eternauta I*, un "mano" expresa su admiración por una cafetera, que elogia como obra de arte, como "escultura" (*El Eternauta I*: 166).

Asombrosamente, una réplica casi exacta de esta cafetera reaparece en *Invasión* como *crossover*, transgrediendo las obras y la frontera entre los medios. En la película, la cafetera está puesta en la estantería de Julián e Irene, y la cámara la capta en un largo plano detallado. La cita pictórica de esta cafetera con su asa ligeramente adornada no solo hace hincapié en la apreciación de "todas las maravillas" que rodean a los humanos, como el "mano" dice en *El Eternauta I* (*El Eternauta I*: 166), sino que aclara también la referencia de la película a la historieta de Oesterheld.[16] La mirada de la cámara que se posa largamente sobre la cafetera se corresponde con la admiración del "mano", así que casi pareciera como si un "mano" tuviera la cámara en *Invasión* y nos contara la historia de dicha invasión desde su punto de vista. Aquí el anacronismo en forma de una cafetera abre una rendija para la interpretación de la interrelación entre el cómic y la película.

16 Feyersinger subraya en su ensayo sobre "Metaleptic TV Crossovers", que un *crossover* remarca la combinación de mundos ficticios independientes, Feyersinger, Erwin, "Metaleptic TV Crossovers", en: Karin Kukkonen y Sonja Klimek (eds.), *Metalepsis in popular culture*, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 127.

Además de los viajes a través del tiempo y del estado pre-estatal reflejado en la guerra de todos contra todos que *El Eternauta* evoca al inicio, hay otros anacronismos que aquí no pueden ser explicados en detalle: la historieta plantea una imagen anacrónica de la mujer que está siempre relacionada con la casa y representada como madre de familia y víctima indefensa; el personaje de Mosca, un historiador, en gran parte de la historieta debe tener en cuenta la hora exacta de los hechos, lo que termina produciendo anacronismos: las flores que Juan Salvo da a su esposa al final de la primera parte y que todavía no se han marchitado; los sobrevivientes en *El Eternauta II*, que viven en cavernas, y cuyas pinturas rupestres muestran recuerdos de coches, aviones y rascacielos (*El Eternauta II*: 73).

En esta serie de observaciones parece destacable el "monumento a los españoles" (*El Eternauta I*: 295), alusión político-histórica a la

Recurrencia siniestra: *El Eternauta II*, p. 178.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial para la edición en castellano.

invasión de los españoles de América del Sur. Este monumento (el nombre oficial es "monumento *de* los españoles") en realidad fue un regalo de los españoles a Argentina y todavía puede ser visitado en Buenos Aires hoy en día. Pero, es más que un poco de colorido local. Recuerda que aquí una nación que desciende de conquistadores y conquistados está siendo amenazada por una invasión de seres extraños. "Ellos" destruyen el monumento de los españoles en *El Eternauta I*. Pero en la segunda parte ocurre un retorno sobrenatural: el monumento resucita: "El monumento de los españoles", dice aquí, "la luna lo hace irreal... intacto, un prodigio entre tanta vieja ruina". Y el narrador, el *alter ego* de Oesterheld, se pregunta: "¿acaso los 'ellos' quisieron conservarlo?" (*El Eternauta II*: 178). ¿Por qué los nuevos invasores quieren conservar y revivir el recuerdo de los viejos? ¿O es que la deuda vieja se repite inquietantemente? En los "recuerdos de años futuros" (*El Eternauta II*: 26), interfieren el pasado y el futuro e introducen otro anacronismo en el texto. Es una recurrencia siniestra que reconstruye el monumento *de* los españoles, el cual previamente había sido llamado el monumento *a* los españoles. Con la introducción del "*de*", el invasor reconstruye el imaginario colectivo nuevamente.

En la película *Invasión* también hay varios ejemplos de uso de tiempo acrónico. Su punto de inflexión es marcado por otro anacronismo, una prolepsis. La *Milonga de Manuel Flores* es más que música de fondo o colorido local. La canción marca el punto en el que cambia el argumento. Semánticamente, la letra escrita por Borges anticipa la trama posterior como un *mise-en-abyme* que engloba la película entera. Manuel Flores, el protagonista de la milonga, debe morir al igual que los protagonistas de la lucha contra la invasión. Las letras de la milonga informan de la muerte de Manuel Flores en tiempo futuro ("Manuel Flores va a morir, eso es moneda corriente"), lo que hace hincapié en su función proléptica. Así, esta pieza musical forma una hipodiégesis futurista que predice el curso del argumento de la película. Transfiere la trama del futuro al presente y de un medio a otro.

La película de Santiago en vez de terminar indica una cinta infinita. Al final del film, los intrusos no han sido todavía vencidos, la lucha por la defensa continúa. Una nueva generación entra en la pelea: los chicos que luchan bajo el mando de Irene. Solo el hombre

entre bambalinas sigue siendo el mismo, Don Porfirio, el *revenant* anacrónico que sobrevivió a la derrota de la resistencia y lleva a cabo la segunda defensa. Él es el maestro de las marionetas con una apariencia de gaucho, una alegoría del anacronismo. Por lo tanto, el final de la película se presenta como si fuera el comienzo de la misma. La distribución de armas, la invasión que continúa, los mandos de Don Porfirio que parece no tener edad. Las armas ahora son distribuidas a los combatientes jóvenes, quienes van a envejecer durante la lucha. De esta manera, la trama del film forma un continuo temporal en espiral.

Escena final de *El Eternauta II*, p. 214.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial para la edición en castellano.

El final del cómic parece cerrar el marco del argumento general, terminando otra vez contemporáneamente con el presente del lector. Los protagonistas son transferidos de nuevo al Buenos Aires del siglo xx, al año 1976. Es el año en el que Oesterheld pasó a la clandestinidad y continuó trabajando desde allí. La historieta explica sugestivamente esta decisión biográfica del autor. Juan Salvo se reencuentra con el *alter ego* de Oesterheld en un parque de Buenos Aires en 1976 y le pide que vaya con él, diciéndole "te necesito" (*El Eternauta II*: 214). La historieta, de este modo, trata de crear una legitimación para el compromiso político de su guionista. La lucha contra los invasores continúa y requiere del esfuerzo del mismo Oesterheld.

Lo que queda al final de *El Eternauta II* es otro anacronismo paradójico: el año 1976, cuando el personaje de Oesterheld y Juan Salvo se reencuentran en un parque, marca siete años después del comienzo de la invasión de "ellos". Pero, en estas imágenes finales, Buenos Aires aparece intacta e ilesa. Entonces hay varias posibilidades para interpretar el final del cómic: u Oesterheld ha impedido la invasión publicando la historieta (que fue su intento al final de *El Eternauta I*), o todo "ha sido una imaginación" (*El Eternauta I*: 366, como constata Oesterheld en *El Eternauta I*, o los últimos dibujos de *El Eternauta II*, con sus pájaros en el parque, son una ficción causada por una nube alucinógena de "ellos". Así, el final de la historieta de Oesterheld queda abierto, pues la cinta de Moebius fue cortada por los esbirros de la dictadura antes de que el autor la pudiera revelar.

3.3. Diégesis: metalepsis

Además de los umbrales entre espacio y tiempo, aún queda pendiente analizar otro aspecto de estas obras de relevante presencia: las transgresiones de límites diegéticos. Desde luego, los elementos metaficticios que se pueden destacar en las obras no tienen la prioridad de romper la ilusión, puesto que son más bien un juego alegórico que tiene carácter apelativo frente al lector. La reflexión meta-ficticia es provocada por la metalepsis y otros recursos que van a ser identificados y rastreados seguidamente.

En el caso de *El Eternauta*, lo crucial es que el cómic nos cuenta una historia de un personaje que narra una historia a un guionista, casualmente nombrado como el mismo guionista de la historieta. La trama interna está intercalada dentro del marco de este argumento general que narra la situación narrativa como evento principal. Este argumento general ocupa sobre todo los primeros y los últimos episodios de la serie, no obstante, hay también vueltas al argumento general insertadas en la trama interna.

"Evitarlo, publicando todo": *El Eternauta I*, p. 367.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial por la edición en castellano.

En el primer episodio de la historieta, un guionista llamado "Oesterheld" trabaja por la noche sentado en su escritorio. De repente, un hombre aparece en la silla frente al escritorio y empieza a contarle su historia. Es el Eternauta, Juan Salvo. "Estoy en la Tierra, supongo" son sus primeras palabras, con las que se articula esta aparición infiltrando la extradiégesis. Con esta frase y con las que siguen queda claro que el Eternauta no es mera alucinación nocturna del guionista. Es más, es un personaje que proviene de la historieta que estaba escribiendo el guionista esa noche. Este personaje entra en contacto con su creador. También queda claro que el personaje de "Oesterheld" es el autor de la historieta que el lector tiene en la mano, porque al final de *El Eternauta I* Oesterheld decide publicar la historia del Eter-

nauta. Así, los niveles de extradiégesis e intradiégesis se entrecruzan y *El Eternauta* no es solamente la historia de un viajero a través del tiempo, sino que es también la historia de un guionista que escribe una historieta.

La infiltración, es decir, la transgresión del personaje de Juan Salvo hacia la extradiégesis es solo una forma de metalepsis destacada en el cómic.[17] Hay otras más. En la dirección inversa transcurre la inmersión del *alter ego* del autor al principio de *El Eternauta II*. El personaje de Oesterheld sale desde el argumento general y entra en la intradiégesis. Ambos niveles, tanto extradiégesis como intradiégesis son mundos ficticios y, como tal, dibujados en la misma estética de imágenes en blanco y negro. Pero la transgresión de la frontera es, de este modo, obviamente reconocible, pues es marcada por un cambio del punto de vista del narrador. Mientras en *El Eternauta I* Juan Salvo cuenta sus aventuras en primera persona, en *El Eternauta II* es el personaje Oesterheld quien la relata como narrador homodiegético. Oesterheld, quien ha anunciado al final del primer libro que va a publicar la historia del Eternauta para alertar a la humanidad de la invasión, narra en *El Eternauta II* homodiegéticamente como personaje de la trama interna experimentando aventuras futuras.

La metalepsis (la intrusión del Eternauta en el mundo de Oesterheld) provoca el cambio de la situación narrativa.[18] La historia comienza en primera persona, hablando el *alter ego* de Oesterheld. Con el comienzo de la narrativa interna empieza luego la narración en primera persona de Juan Salvo. Cada vuelta a la extradiégesis en *El Eternauta I* es marcada en la situación narrativa. En la extradiégesis el narrador homodiegético es el personaje de Oesterheld. La infiltración del Eternauta es narrada desde la perspectiva de Oesterheld

17 Para la definición y el uso de los conceptos de metalepsis, infiltración e inmersión a los que estoy recurriendo en mi ensayo, véase el interesante estudio de Matei Chihaia sobre el *Golem-Effekt*: Chihaia, Matei, *Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos*, Bielefeld, Transcript, 2011.

18 Mientras que la denominación de un personaje como "Oesterheld" no indica una metalepsis.

como narrador homodiegético; Juan Salvo narra las aventuras en el futuro.

En la segunda parte, sin embargo, la inmersión del personaje de Oesterheld, su compromiso en la lucha contra la invasión y su viaje al futuro son contados por el mismo Oesterheld como narrador homodiegético. Su entrada en la lucha está interrelacionada con su paso de la extradiégesis a la intradiégesis. En ambos casos es un abandono de distancia. Mientras que en la primera parte de la historieta durante la narración interna de Juan Salvo Oesterheld es el público pasivo que ni narra ni lucha, en la segunda parte él entra en la contienda y es el narrador en primera persona. Este movimiento del personaje de Oesterheld ya puede dar un indicio del carácter apelativo que tiene la historieta. Provoca que el lector, que también es público pasivo, reflexione sobre su posición.

La reflexión metaficcional forma parte importante tanto de *El Eternauta* como de *Invasión*. En el caso de la película, la metaficcionalidad se muestra aún más claramente cuando se la lee junto con la historieta. Así salta a la vista que la cafetera queda como residuo del cómic en la película, como recuerdo de años futuros. La misma secuencia de primer plano muestra un libro en la misma estantería. Es una obra de Jorge Luis Borges, autor del guion de *Invasión*. No es coincidencia que este libro tenga el título de *El hacedor*. Es una referencia al autor de la película, refiriéndose a la tradición de la *nouvelle vague* y al medio del film mismo. Esta alusión lleva al espectador a tener en cuenta que es una obra de arte, una ficción, detrás de la cual se encuentra un autor. Esta instancia se manifiesta aquí en el lomo de una de sus obras. Al mismo tiempo, *El hacedor* puede apuntar al autor de la lucha contra los invasores, Don Porfirio, el *alter ego* del guionista de la película. Don Porfirio parece, en cierta forma, estar distanciado de los sucesos de la película. No lucha, escribe. Él da órdenes y funge de maestro entre sus muñecas, representando al autor del guion que normalmente es invisible en la película.

La literatura y la escritura, que son los primeros pasos (en función del guion) en la producción tanto de una película como la de un cómic poseen un papel importante y son objeto de reflexión en *El*

"Yo leo mucho": *El Eternauta I*, p. 78.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial por la edición en castellano.

Eternauta e *Invasión.* Franco, el joven trabajador que se incorpora al grupo de Juan Salvo, sobrevivió a la nevada mortal a través de la lectura, sobre todo de "novelas, historietas del futuro, de ficción científica" (*El Eternauta I*: 78). Su apasionamiento por la ciencia ficción le salva la vida. Además, Franco demuestra su talento como actor. Cuando un "mano" detiene a Salvo y Franco, y quiere convertirlos en "hombres-robots", Franco vence al enemigo con su talento teatral al saber fingir un desmayo. Hizo "teatro" en ese momento, dice Franco (*El Eternauta I*: 159). Así, la ficción, el talento de inventar y aparentar una escena ficticia salva a los protagonistas de su enemigo.

El punto débil de los "manos" es que no tienen esta capacidad de reflexión sobre la ficcionalidad. Los "manos" mueren si tienen miedo, si están frente a una situación amenazante, sea fingida o no. No es necesario herirlos; lo que los mata es la imaginación de una herida mortal. Son esclavos del miedo, porque tienen una "glándula de terror" plantada en sus cuerpos por "ellos" (*El Eternauta I*: 167). Esta glándula segrega veneno cuando un "mano" siente miedo. Este implante los convierte en subordinados perfectos. Nunca se atreven a hacer una revolución, porque morirían con solo imaginar la pena posible. Salvo y el científico Favalli logran poner en marcha la glándula de terror,

inventando una historia ficticia que da miedo al "mano" y lo mata. Como los "manos" mueren si escuchan historias de terror, ya la misma ficción los mata.

"Ellos" reinan sobre la ficción, no solo porque desarrollaron la glándula de terror como instrumento poderoso de represión, sino también porque son los titiriteros de fondo y comandan a los *cascarudos*, los *gurbos* y los hombres-robots. Estos seres extraterrestres son como muñecos para los "manos", que a su vez son dirigidos por "ellos". De esta manera, "ellos" representan también al autor que dirige y manipula a sus personajes y crea un mundo ficticio. Además, tienen una dimensión de interpretación política, porque en *El Eternauta* los que controlan la ficción son los que controlan el mundo.

"Ellos" intentan vencer a los humanos sobrevivientes también con los medios de ficción e imaginación, llegando a lograr casi la extinción completa de la humanidad. Cuando Salvo y sus amigos están con los soldados en el estadio de River Plate, "ellos" envían una nube que causa alucinaciones. Ven imágenes que parecen realidad. Esta ficción desencadena una batalla entre los sobrevivientes, se matan los unos a los otros porque ven a los compañeros como *cascarudos*. El poder de la ficción es tan grande que por este ataque muchos soldados mueren y el número de sobrevivientes se diezma aún más. Juan Salvo liquida los delirios de ficción cuando se da cuenta de la ficcionalidad y dispara una bala a la nube (*El Eternauta I*: 124). En este punto, no solo el mundo ficticio creado por "ellos" se tambalea, sino que también la ficcionalidad del cómic se manifiesta cuando el protagonista se refleja

Somos fantasmas: *El Eternauta I*, p. 124.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial por la edición en castellano.

como un personaje ficticio. Él toma conciencia de su participación en un mundo imaginativo, en un doble sentido.

Lo que llama la atención aún más en esta escena de la historieta es el hecho de que directamente a esta conmoción del mundo ficticio y ficcional le sigue un salto de vuelta al argumento general, a la extradiégesis. La intradiégesis queda suspendida por un momento y la narración sigue al nivel del marco, en donde Salvo cuenta su historia al personaje de Oesterheld. Esta metalepsis es la primera después del comienzo de la trama interna y marca una transgresión de dos niveles diegéticos.

Bajo criterios narratológicos la imaginación que crea la nube de "ellos" puede ser calificada como hipodiégesis.[19] Después de salir del nivel hipodiegético, Salvo sale también del nivel intradiegético y entra en la extradiégesis. Así, su conciencia de estar capturado en la imaginación puede referirse a tres niveles diegéticos: Salvo se da cuenta de que es parte de una alucinación inventada por "ellos", de que es parte de la imaginación del personaje Oesterheld y, en un tercer nivel, de que toda la historieta es una imaginación. Este paralelismo entre niveles diegéticos subraya que "ellos" representan la instancia del autor. La transgresión subversiva de los mundos ficticios revela también el poder político de la metalepsis. Uno puede salir del mundo ficticio solo si lo reconoce y reflexiona como tal. Esta interpretación se puede entender como una advertencia al lector de que no solo debe escapar de las ficciones de amigo y enemigo, sino también de que debe analizarlas críticamente. Como Salvo reconoce que ha sido (y todavía está) capturado en una ficción creada por "ellos" y luego regresa al presente de la extradiégesis, el lector también debe estar en la actualidad anacrónica en el sentido crítico de Agamben.

Otra situación de ruptura de la ficción se observa cuando Salvo, Favalli y Franco están frente al edificio del Congreso en Buenos Aires y ven la cúpula pulsante, el corazón y el cerebro de la invasión. Aquí, el científico Favalli argumenta: "Nosotros mismos, los humanos, no

---

19 Con este término me refiero a la obra ya citada de Sonja Klimek y a su concepto de narración paradójica que llama 'hipodiégesis', al nivel diegético debajo de la intradiégesis.

hemos logrado saber nunca, a ciencia cierta, si somos manejados o no" (*El Eternauta I*: 261). No pueden estar seguros de si alguien los maneja como "ellos" manejan a los hombres-robots. En esta reflexión aparece un meta-nivel en el que la instancia del autor se refleja irónicamente, ya que Favalli, al ser un personaje ficticio, es manejado, literalmente, por el guionista y el dibujante.

En *Invasión*, Don Porfirio aparece como una especie de autor. Controla cada paso de sus combatientes, los dirige en la lucha contra los intrusos y anota sus reflexiones en el escritorio. Aquí, la extradiégesis y, por lo tanto, el papel del autor se indican implícitamente. Si bien no se nota a primera vista, *Invasión* tiene una estructura similar de extradiégesis e intradiégesis como la observada en la historieta, aunque se encuentre estratificada de forma más sutil en la película. Ningún personaje puede oponerse a las órdenes de Don Porfirio. Pese a que Herrera contradiga "No voy a ir", al final de la película va al estadio y muere, de acuerdo a la voluntad del autor.

La infiltración, es decir, la metalepsis desde la intradiégesis hacia la extradiégesis, es una fuerza fatal y desempeña un papel importante en una escena clave de la película. Esta escena central, además, representa una reflexión axial del medio mismo porque se estructura como una película dentro de la película, por lo cual nos encontramos en un nivel de hipodiégesis. Es la escena en la que uno de los combatientes del grupo de Herrera entra en una sala de cine para ver una película del Oeste. Es *La pantera de México*, también conocida como *Along the Rio Grande*. Esta película de 1941, vista en un cine del año 1957, es también un anacronismo, una forma de nostalgia por las películas del Oeste de los años cuarenta. Pero esta secuencia es más que eso, es un ejemplo de metaficción en *Invasión*.

Después de entrar en el cine y sentarse en la sala, el hombre parece divertirse mirando la película. La trama contiene muchos intercambios de disparos, al igual que la misma *Invasión*. Cuando la película termina, se prende la luz y la gente sale de la sala. El único que queda en su asiento es el hombre del grupo de Herrera. Está muerto. Al parecer, una bala de la película del Oeste lo ha matado. Una bala que salió del nivel hipodiegético de la película y le penetró en el pecho. Así, un arma de otro nivel diegético fulmina al espectador. Esta forma de metalepsis, que nos recuerda el poder mortal de la Medusa, que mata

a los hombres que la miran, también señala el potencial de la película. Tiene el poder de dejar su nivel diegético para tocar a la audiencia tan duro como una bala. La sala de cine en *Invasión* corresponde así a la nube misteriosa en *El Eternauta*. Ambas generan una ficción que puede matar a los protagonistas que también son recipientes de la ficción. Comparando los dos fenómenos, la película triunfa aquí porque percibe el poder de sus propios recursos (es un film que mata), mientras que en la historieta es otro medio, la nube, la que desarrolla este poder.

Una imaginación detallada: *El Eternauta I*, p. 366.
© H. G. Oesterheld y F. Solano López.
© 2011 Norma Editorial para la edición en castellano.

En ambas obras al final queda el *alter ego* del autor, Don Porfirio y Oesterheld, junto con uno de sus protagonistas, Irene y Juan Salvo. Ellos son responsables de evitar la invasión inminente. Lo que queda también es la indecisión frente a la ficción. Al final de *El Eternauta I*, Juan Salvo no reconoce al guionista llamado Oesterheld, a pesar de que le ha dictado todas sus aventuras. En este momento, el *alter ego* del autor parece indicar con certeza: "El Eternauta ha sido una imaginación mía" (*El Eternauta I*: 366). Pero también el personaje de Oesterheld ha sido una imaginación del guionista del mismo nombre y, por lo tanto, esta cita hace una referencia a lo más desconcertante de la metalepsis que, según Genette, es "la hipótesis de que el extradiegético quizá siempre haya sido diegético, y el narrador y el destinatario, es decir, usted y yo, a lo mejor también pertenecemos a una narración cualquiera".[20]

4. Contemporáneos intrusivos

El Eternauta e *Invasión* provocan y producen intrusiones espaciales, temporales y diegéticas. La marcación de umbrales, anacronismos y niveles diegéticos en la historieta y la película consigue como efecto una reflexión sobre los límites de la ficción. De este modo, el texto se dirige inmediatamente al lector. La entrada del *alter ego* del guionista en la intradiégesis forma una paralela biográfica con la decisión de Oesterheld de entrar en la lucha clandestina contra la dictadura.[21] En este contexto, la intrusión diegética se puede interpretar como apelación al lector a preguntarse si forma parte de una ficción engendrada por un sistema dictatorial. La transgresión de límites estéticos, que tiene lugar en las dos obras, es un ataque tendencioso al espectador o lector.[22] Según Michalski, la intención de este "ataque" es una ten-

20 Traducción propia según Genette, Gérard, *Die Erzählung*, Paderborn, UTB, 2010, p. 153.

21 Pero este paralelo biográfico todavía no se puede clasificar como metalepsis.

22 Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, Mann Gebr., 1996, p. 13.

tativa de influir al lector de cierta manera. La lectura de *El Eternauta* e *Invasión* sugiere que con el ataque se desea exhortar al lector y al espectador a practicar la contemporaneidad en el sentido de Agamben. La inmediatez entre texto y lector/espectador que establecen los ejemplos de metalepsis y anacronismos subraya esta tesis.

Los movimientos de intrusión e inmersión en *Invasión* y *El Eternauta* son como movimientos de un péndulo que engendra momentos de abstracción y comprensión. Parafraseando a Laura Bieger, no es suficiente para los lectores tener una actitud de crítica distanciada si no quieren despistarse de lo real. Por el contrario, se necesita una perspectiva observadora, conmovedora y movida, como un péndulo.[23] Con Bieger, la inmersión del péndulo se corresponde con la inmersión en la narración, mientras que la emersión simboliza la abstracción, el modo de comprensión en abstracto. Para Bieger, la inmersión es el "motor afectivo" de la comprensión.[24] La capacidad crítica se manifiesta en la capacidad de moverse entre la inmersión a la emersión.

Las dos obras analizadas en este ensayo ofrecen al lector no solo movimientos de identificación, sino también rupturas a nivel espacial, temporal y diegético que permiten distancia y comprensión. Oesterheld y Santiago reconocieron la necesidad de la conmoción crítica del lector/espectador y la provocaron en sus obras. Esto los hace contemporáneos en el sentido de Agamben, ya que no solo percibieron "la oscuridad del tiempo", sino que se enfrentaron también a ella estéticamente.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, 2008. Traducción española por Ariel Pennisi en: <http://19bienal.funda-

---

23 Bieger, Laura, "Ästhetik der Immersion. Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben", en: Lehnert, Gertrud (ed.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld, Transcript 2011, p. 90.

24 Bieger, "Ästhetik der Immersion", p. 90 (traducción mía).

cionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.

Bieger, Laura, "Ästhetik der Immersion. Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben", en: Gertrud Lehnert (ed.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld, Transcript, 2011, pp. 75-95.

Canaparo, Claudio, "Mobilis in Mobili: Ciencia y tecnología en *El Eternauta*", en: *Revista Iberoamericana*, LXXIII, 221, 2007, pp. 871-886.

Chihaia, Matei, *Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos*, Bielefeld, Transcript 2011.

Feierstein, Liliana Ruth, "'El Proceso' de Kafka a Oesterheld", en: Frank Leinen y Guido Rings (eds.), *Bilderwelten-Textwelten-Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*, München, Peter Lang, 2007, pp. 187-203.

Fernández, Laura Cristina/Gago, Sebastian, "Historieta y mitos políticos: la relectura oficial de *El Eternauta* en la Argentina democrática", en: *Anagramas*, 10, 20, pp. 117-128.

Feyersinger, Erwin, "Metaleptic TV Crossovers", en: Karin Kukkonen y Sonja Klimek (eds.), *Metalepsis in popular culture*, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 127-157.

Genette, Gérard, *Die Erzählung*, Paderborn, UTB, 2010.

González Álvarez, José Manuel, "Experimentación y mosaico literario en *Invasión* (1969) de Hugo Santiago Muchnik", en: *Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo xxi*. Actas completas, Salamanca, Universidad de Salamanca 2013.

Grabe, Nina/Lang, Sabine/Meyer-Minnemann, Klaus (eds.), *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Klimek, Sonja, *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, Paderborn, Mentis, 2010.

Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja (eds.), *Metalepsis in popular culture*, Berlin, De Gruyter, 2011.

Kukkonen, Karin, "Metalepsis in Comics and Graphic Novels", en: Karin Kukkonen y Sonja Klimek, *Metalepsis in popular culture*, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 213-231.

Leinen, Frank/Rings, Guido, *Bilderwelten-Textwelten-Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*, München, Peter Lang, 2007.

Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, München, UTB, 1986.

Mazur, Dan/Danner, Alexander, *Comics. A Global History 1968 to the Present*, London, Thames and Hudson Ltd, 2014.

Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, Mann Gebr., 1996.

Oesterheld, Héctor Germán/Solano López, Francisco, *El Eternauta*, Barcelona, Norma Editorial, 2011.

Oesterheld, Héctor Germán/Solano López, Francisco, *El Eternauta. Segunda parte*, Barcelona, Norma Editorial, 2011.

Sanz, María de los Ángeles, "*Invasión*. Una inquietante ficción de Hugo Santiago y Borges-Bioy Casares", en: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 7, 2009, <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=04.Cine.Sanz.htm&idautor=16> (última consulta 4 de agosto de 2014).

Türschmann, Jörg, "Die Metalepse", en: *Montage/AV*, 16.2, 2007, pp. 105-112.

Filmografía

Santiago Muchnik, Hugo, *Invasión*. Con guion de Jorge Luis Borges y colaboración de Adolfo Bioy Casares, Argentina 1969.

Del desafío del cine al desafío al cine: *La invención de Morel* frente a algunas de sus adaptaciones fílmicas

Matthias Hausmann

Las relaciones de Adolfo Bioy Casares con el cine merecen una atención particular porque no solo han sido adaptadas varias obras suyas al cine, sino porque este también influyó fuertemente en su literatura. Por eso se puede hablar de una verdadera "interrelación" entre Bioy Casares y el cine, como comenta el crítico Alberto Farina.[1] En esta interrelación es de alto interés el aspecto del desafío que, asimismo, tiene una doble cara: Bioy Casares ve el cine como un desafío a la literatura y lo enfrenta en sus obras narrativas, utiliza ciertas estructuras y

1 Véase Farina, Alberto, "Bioy en el cine, el cine en Bioy", en: Claudio Suaya (ed.), *Cine, un lugar para el amor*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2010, p. 13: "La vinculación de Bioy Casares con la pantalla merece observarse como interrelación".

procedimientos literarios, los cuales muestran sus reflexiones sobre la competencia de los medios y las posibilidades de la literatura de guardar su importancia. Justamente estas técnicas pueden considerarse la razón principal por la cual los directores que intentan llevar obras de Bioy Casares a la pantalla afrontan tan grandes problemas.[2] Podría resumirse, entonces, hablando de las obras de Adolfo Bioy Casares, que el desafío del cine se ha transformado en un desafío al cine.

Esta hipótesis, que guiará las siguientes líneas, se podría demostrar utilizando muchos de los textos de Bioy Casares y sus adaptaciones respectivas, comenzando con la primera versión fílmica basada en un cuento suyo, *El crimen de Oribe* (1950) de Leopoldo Torre Nilsson (una adaptación de "El perjurio de la nieve") y terminando con la última, *Dormir al sol* (2012) de Alejandro Chomski. Sin embargo, el caso quizás más claro del doble desafío lo constituye *La invención de Morel* y sus varias adaptaciones. Esta novela clásica de la literatura argentina debe su existencia al invento del cine, como lo remarca, por ejemplo, Agustín Neifert: "*La invención de Morel* es también una metáfora del cine. Si se quiere, casi un hecho cinematográfico en sí mismo".[3]

La estrecha relación entre literatura y cine en la novela ya se ve en la conocidísima trama: un fugitivo llega a una isla que cree inhabitada, pero, de repente, se ve rodeado por un grupo de gente que no parece verlo. Después de muchas suposiciones, el refugiado se da cuenta de que estas personas no son más que hologramas perfeccionados grabados por una máquina inventada por el francés Morel. Este se filmó a sí mismo y a sus amigos con su aparato esperando llegar así a la inmortalidad, pero nunca se sabe con seguridad si los hologramas contienen el alma de las personas filmadas o son simples imágenes vacías. A pesar de esta duda y sabiendo que la máquina mata a cualquiera que se filme

2 La mayoría de las adaptaciones de obras de Bioy Casares puede considerarse como poco logradas, lo que resume de una manera concisa el periodista Paraná Sendros: "Adolfo Bioy Casares ama el cine. […] El suyo es, sin embargo, un amor poco correspondido" (Sendrós, Paraná, "Bioy y cine: amor no correspondido", en: *Ámbito Financiero*, 23 de febrero de 1996, p. 5).

3 Neifert, Agustín, *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía, 2003, p. 335.

con ella, el fugitivo decide grabarse, porque se ha enamorado de una mujer del grupo, Faustine. Se introduce en el filme de Morel como si fuera el amante de Faustine, dando, por ejemplo, posibles respuestas a declaraciones suyas. Es capaz de fingir ser su novio porque ha apuntado todas sus acciones y palabras: directamente después de haberse dado cuenta de la presencia de los desconocidos en la isla, ha comenzado a escribir un diario, y este es una clara reacción al invento de Morel, como muestran sus primeras líneas: "Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. […] Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro".[4]

Esa primera entrada de su diario prueba que el narrador, que siempre pretende ser un escritor, pero no había escrito nada antes de su llegada a la isla, solo comienza a escribir a causa de ese "milagro" que nombra y que es el "superfilm" rodado por Morel. La aparición del filme lo lleva a escribir y así reacciona al desafío del filme perfeccionado de Morel con la forma más rudimentaria de la literatura: un diario escrito a mano. Esto ya indica la fuerte competencia de los medios en la novela, que se hace aún más palpable porque gracias a las entradas de su diario el narrador puede manipular la película de Morel e introducirse como simulado amante de Faustine.

En esta competencia de los medios se puede suponer la razón principal del gran número de adaptaciones de esta novela a otras plataformas: hay, por ejemplo, una ópera alemana, una versión dramática argentina para títeres y, sobre todo en los últimos años, varias obras de arte plástica de artistas internacionales.[5] Además, el artista francés Jean Pierre Mourey hizo una primera versión en cómic, a la que volveremos más adelante y a la cual se puede considerar una buena transposición, lo que es corroborado por el hecho de que la traducción es-

4 Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel. El gran Serafín*. Trinidad Barrera (ed.), Madrid, Cátedra, [12]2009, p. 93.

5 Entre las adaptaciones de *La invención de Morel* en los últimos veinte años se pueden mencionar (para solamente indicar algunas): la ópera *Morels Erfindung* de Reinhard Febel (1994); la versión de la Compañía Eva Halac con un solo actor que hace de fugitivo y títeres que representan a Morel y sus amigos (1995); las instalaciones *La invención de Morel* del japonés Yamaguchi Katsuhiro (1991), la homónima de Carlos Boccardo (1995) y *Morel's Panorama* de Masaki Fujihata (2003).

pañola, publicada recientemente en Argentina, recibió un importante premio para cómics de ese país.[6]

No obstante, visto el estrecho vínculo de la novela con el cine, no es una sorpresa que haya tantas adaptaciones para este, y que estas hayan sido las primeras: hasta ahora se pueden nombrar cinco transposiciones fílmicas, de las cuales tres adaptaciones bastante libres son las más conocidas: la versión reciente de los hermanos Quay (2005), intitulada *The Piano Tuner of Earthquakes*[7]; anterior a ella, la única versión fílmica de la patria de Bioy Casares, *Hombre mirando al sudeste* de Eliseo Subiela (1986);[8] y, de especial mención es, finalmente, *L'année dernière à Marienbad* de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet (1961), una película que puede ser vista como una continuación de la novela de Bioy Casares, aunque este no sea mencionado en los créditos.[9] También existen dos versiones fílmicas que pretenden ser más "fieles" a la novela de Bioy Casares, una aspiración ya visible en el hecho de que mantienen el título original: una, que realiza en 1967 el

6 Mourey, Jean Pierre, *L'Invention de Morel*, Bruxelles, Casterman, 2007 y Mourey, Jean Pierre, *La invención de Morel*, trad. de Clara Kreimer, Buenos Aires, 2011.

7 Los directores británicos combinan en su película aspectos de la obra de Bioy Casares con la novela *Le château des Carpathes* de Jules Verne. Entre muchas otras alusiones, los hermanos Quay ponen al descubierto la relación con la novela de Bioy Casares utilizando el nombre de "Adolfo" para el protagonista y repitiendo varias veces una escena central de *La invención de Morel*: la mirada fija al mar de la mujer inalcanzable desde una roca.

8 Para las relaciones entre *Hombre mirando al sudeste* y *La invención de Morel*, véase Hausmann, Matthias, "Una adaptación literaria particular: *Hombre mirando al sudeste* de Eliseo Subiela", en: Mónica Satarain (ed.), *Fundido encadenado. Reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2016, pp. 171-187.

9 La crítica reciente ha subrayado que es muy probable que Alain Robbe-Grillet, quien conocía bien la novela de Bioy Casares (escribió la primera reseña francesa de la misma: "Adolfo Bioy Casares: *L'invention de Morel*", en: *Critique*, 69, 1953, pp. 172-174), fue influenciado por *La invención de Morel* durante la redacción del guion. Esta relación entre *La invención de Morel* y *L'année dernière à Marienbad* se analiza en la contribución de Nina Linkel en el presente volumen.

francés Claude-Jean Bonnardot (*L'invention de Morel*) y otra, de 1974, dirigida por el italiano Emidio Greco (*L'invenzione di Morel*).

En estas dos versiones poco conocidas son en las que voy a centrarme en esta contribución, puesto que muestran en su respectiva transposición algunas particularidades del texto de Bioy Casares de manera clara. Una de estas particularidades de la novela es la reflexión sobre los medios que incluye el propio medio, es decir, la literatura, que también se problematiza en el texto, un aspecto que, a pesar de todos los trabajos sobre *La invención de Morel*, no se ha observado suficientemente hasta ahora. Constatar que en la historia se narra cómo el protagonista puede falsificar la película de Morel para un espectador posterior solo abarca un lado de la novela de Bioy Casares: en el nivel del discurso, el escritor argentino muestra asimismo cómo la literatura puede ser falsificada, pues un "editor" añade algunas notas al diario del narrador, las cuales perjudican fuertemente su credibilidad. El narrador pensaba que su diario era inalterable; declara: "Estas líneas permanecerán invariables",[10] pero la intervención del editor daña la impresión del diario para un lector posterior, exactamente de la misma manera en que el narrador había cambiado la impresión de la película de Morel (que este creía a su vez inalterable) para un espectador posterior.[11] Así, la estructura de la novela hace evidente que todos los medios son susceptibles de manipulaciones, siendo destacable que la competencia entre los dos medios escenificada en la novela le sirve a Bioy Casares también para reflexionar sobre su propio medio. Eliseo Subiela, en la única versión fílmica en lengua castellana hasta ahora, logra integrar este aspecto: su protagonista, Rantés, declara ser una proyección enviada de un planeta lejano y, mientras que dentro de la ficción queda inconcluso

10 Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 105.

11 Para un análisis más detallado del aspecto de la manipulación en esa novela y otras obras de Bioy Casares, véase: Hausmann, Matthias, "Perfide Manipulation schriftlicher Aufzeichnungen: Die Macht des Rahmenerzählers bei Adolfo Bioy Casares", en: Kurt Hahn, Matthias Hausmann y Christian Wehr (eds.), *ErzählMacht: Narrative Politiken des Imaginären*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp. 233-261.

si de verdad es un holograma o un simple impostor, es una agudeza importante del filme que para el espectador en el cine Rantés ciertamente sea una proyección (en la pantalla), indicio de la autorreflexividad de esta película que inserta así uno de los temas centrales de la novela de Bioy Casares.

Volvamos a las dos adaptaciones fílmicas fieles para analizar cómo este y otros aspectos importantes de la obra de Bioy Casares fueron tratados. Comencemos con la versión italiana de 1974, primer largometraje de Emidio Greco, quien antes había rodado un documental sobre Salvador Allende, lo que indica que tenía cierta inclinación por América Latina. Bioy Casares, quien se interesó mucho por las adaptaciones de sus obras, tuvo una impresión bastante negativa de esta película, como se puede ver en una entrada de su diario del año 1987:

> Trece años después de su estreno veo *L'invenzione di Morel* que Emidio Greco filmó en Malta, con un tal Giulio Brogi, un inglés Steiner, Anna Karina y otros. Creo que mi falta de curiosidad no parecerá injustificada a quien vea el film. Al principio, cuando todo es posible, me embriagó un poco el "crédit" basada "en la novela homónima de Adolfo Bioy Casares". Muy pronto llegué a la conclusión de que, basado en un libro mío no tedioso habían hecho un film tedioso.[12]

Dos ideas principales parecen determinar la realización de este filme tan criticado por Bioy Casares: por un lado, no dar ninguna información al espectador que no tenga el protagonista, y por otro, renunciar a procedimientos que no se consideren fílmicos en un sentido estricto. A causa de la primera decisión descubrimos la isla junto con el héroe y nunca vemos algo que el fugitivo no vea también. De esta manera tenemos que, exactamente como el protagonista, lanzar siempre nuevas hipótesis sobre la aparición del grupo de Morel, lo que debería provocar una lectura activa de la película. Con respecto a esto, Greco sigue el modelo de Bioy Casares, pero su segunda decisión

---

12 Bioy Casares, Adolfo, *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*, Daniel Martino (ed.), Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 442.

cambia profundamente un elemento central de la novela: desecha la técnica del *voice over*, probablemente porque no le parece verdaderamente fílmica.[13] Debido a este rechazo de la voz en *off*, la primera frase del filme solo se pronuncia después de 33 minutos, cuando el protagonista aborda a Faustine rogándole que no le tenga miedo. Las últimas palabras de esta primera enunciación ponen implícitamente al descubierto la estrategia del filme: "No seguiti a tacere".[14] Justamente este "tacere" es un recurso estético decisivo de este filme, que se propone transmitir las sensaciones de su héroe casi exclusivamente mediante sus gestos y su mímica, lo que no convence siempre y lleva a cierto aburrimiento, un resultado que no solo menciona Bioy Casares en su comentario citado arriba, sino que el propio Greco lo parece haber sentido, porque a partir de la segunda mitad de la película se puede observar un cambio brusco: ahora sí hay "conversaciones" en las que el héroe le habla a Faustine, aunque sabe muy bien que ella no es capaz de oír sus palabras. Quizás uno podría explicar estos "diálogos" con el amor que el fugitivo siente hacia esta mujer,[15] mas también comienza a hacer soliloquios que no tienen ninguna explicación intradiegética y deben ser considerados como una debilidad del filme que cambia inesperadamente su estrategia.

Sin embargo, mucho más problemático es que Greco, con su exclusivo uso de técnicas fílmicas, elimine el lado intermedial de la novela de Bioy Casares. En su filme no hay ninguna indicación sobre la importancia de la literatura y el protagonista ni siquiera escribe un diario. De este modo se pierde la competencia de los medios tan capital en el texto original, notándose esta pérdida particularmente si se tienen en cuenta las explicaciones teóricas de Christian von Tschilschke y Joachim Paech. El primero indica, con toda razón, que no-

13 En el análisis de la película de Bonnardot voy a profundizar en la técnica del *voice over*, la cual suele considerarse como "literaria" y poco fílmica.

14 Greco, Emidio, *L'invenzione di Morel*, Italia, 1974: 33:47. Todas las escenas analizadas provienen de esta versión y serán citadas en las líneas siguientes con una indicación del tiempo respectivo entre paréntesis.

15 Esto se ve confirmado por una de sus declaraciones (1:25:35): "[…] io amo la tua immagine".

velas escritas de una manera fílmica son muy difíciles de trasladar al cine, aunque se pueda pensar lo contrario.[16] La razón es simple: la escritura fílmica añade una dimensión suplementaria a una novela, porque esta se esfuerza por imitar con sus propios medios las posibilidades que el filme logra sin esfuerzo alguno; la novela intenta crear con palabras lo que el filme puede mostrar con mimesis: sonidos, colores, imágenes…[17] Así se hacen palpables los dos medios a la vez, como lo subraya Joachim Paech, quien, amplificando el fenómeno de la relación literatura-cine a la intermedialidad en general, constata: "Formen [von] medialen Eigenschaften werden besonders dann ihrerseits Gegenstand von Beobachtung, wenn sie selbst zu Bestandteilen von symbolischen Darstellungen werden, die anderen medialen Voraussetzungen geschuldet sind".[18] Exactamente ese parece ser el objetivo de Adolfo Bioy Casares en muchas de sus obras, y particularmente en *La invención de Morel*, en la cual, y porque estamos frente a un cine perfeccionado dentro de una novela, el cine se manifiesta en un primer plano. Además, logra de esta manera que el lector también tenga más en cuenta las posibilidades del propio medio (la literatura), cuyas particularidades se notan con mayor nitidez en su comparación con el otro medio presente (el cine).

16 Véase Tschilschke, Christian von, *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen, Narr, 2000. En la página 113 indica que "das Problem der Verfilmung filmischer Romane […wäre] eine eigene Untersuchung wert" ["el problema de la filmación de novelas 'fílmicas' merecería una investigación propia"], porque tal investigación mostraría claramente los problemas que una escritura fílmica causa para una adaptación.

17 Así también se explica el término "escritura fílmica", que es un oxímoron; además se ve claramente que la palabra escrita no es un obstáculo para la escritura fílmica, sino que, al contrario, representa su condición necesaria: el intento de crear con procedimientos de un medio las posibilidades de otro. Véase Tschilschke, *Roman und Film*, p. 54.

18 Paech, Joachim/Schröter, Jens, "Intermedialität analog/digital-Ein Vorwort", en: Joachim Paech, Jens Schröter (eds.), *Intermedialität analog/digital. Theorien-Methoden-Analysen*, München, Fink, 2008, p. 9 ["formas de cualidades mediáticas se ponen sobre todo en el primer plano cuando se incorporan en representaciones simbólicas que tienen otras requisiciones mediáticas"].

Este aspecto se pierde totalmente en la adaptación de Greco, porque en ella solo se conserva el lado fílmico que, dentro de un filme, claro está, no posee ningún lado suplementario. Transponer aspectos fílmicos de un texto escrito a una versión únicamente fílmica resulta en una duplicación redundante que elimina el carácter intermedial del modelo y a través de esto el *surplus*, muy importante en nuestro caso, del modelo.

Esto no es todo: no dando espacio a los aspectos intermediales, Greco tampoco se interesa por la manipulación tan presente en la novela de Bioy Casares, aunque inventa una escena en la cual su Morel explica los motivos para su invento y admite (1:38:30): "[…] ho abusato di voi, ho manipolato la vostra coscienza". Esta escena hubiera sido un estímulo ideal para reflexionar sobre la posibilidad de manipular a personas como medios, pero el director italiano deja pasar la oportunidad de profundizar sobre este aspecto complejo en su obra, en la cual no hay indicios de falsificaciones de artefactos mediáticos. Por eso tampoco es una sorpresa que casi no muestre la integración del narrador en la película de Morel —minimizando así el aspecto de la manipulación al nivel de la historia (que tampoco está presente al nivel del discurso)—, aunque una película ofrezca posibilidades excelentes para integrar esta secuencia, como veremos en la versión de Claude-Jean Bonnardot.

Esta versión francesa que se hizo siete años antes, se puede considerar mucho más lograda, una opinión compartida también por Bioy Casares, quien la juzgó de una manera absolutamente contraria a la de Greco. Es una de las pocas adaptaciones de sus obras con las que se muestra satisfecho: "[C]reo que estuvo bastante bien una versión de *La invención de Morel* que hizo Claude-Jean Bonnardot para la televisión francesa".[19]

Una razón para este elogio se puede derivar del hecho de que Bonnardot sí conserva la estrecha interrelación entre literatura y

19 Tabbia, Alberto, "'Como los de la vida, los recuerdos del cine'. La influencia del cine en la vida y obra de Bioy Casares", en: *La Nación*, 4 de mayo de 1986, p. 27.

cine, así que su versión puede ser juzgada como aún “más fiel” que la de Greco. La preservación de la intermedialidad ya se nota en la primera escena, en la cual el título de la película se ve impreso en un libro, que se revela, después del siguiente corte, ser el diario que el protagonista escribe tras su llegada a la isla. Con este *cahier* se inicia entonces la película, en la que además existen muchas otras escenas en las cuales el héroe escribe entradas en el diario, cuya importancia para él se ve subrayada en la larga escena de su huida a los pantanos después de la llegada del grupo de Morel, cuando aprieta el cuaderno fuertemente contra su pecho.[20] Se puede agregar que el acto de escribir le sirve también a Bonnardot para revelar paralelismos entre Morel y el héroe, pues cuando este entra por primera vez al “museo” encuentra una carta escrita por Morel. De esta manera los dos protagonistas masculinos son introducidos como personas que escriben a mano, lo que es una primera alusión a su gran similitud en muchos aspectos.[21]

Las entradas del diario son leídas mediante un *voice over*, un procedimiento que aparece profusamente en esta versión, lo que forma una diferencia capital de la versión de Greco. A primera vista, esta utilización intensa de la voz superpuesta puede parecer sorprendente en una película de esta época, pues Jacques Rancière, entre otros, la considera ya caduca en los años 50, como muestra un comentario suyo sobre *Vértigo*: “[le contenu d’une lettre] lu par une voix *off*, […] dans un film de 1958, est un procédé un tantinet désuet”.[22] Aunque Bonnardot realiza su filme diez años después de *Vértigo*, la integración del *voice over* me parece acertada en su versión, y eso puede explicarse

---

20 Bonnardot, Claude-Jean, *L’Invention de Morel*, Francia 2012, 10:48-13:20. Todas las escenas analizadas provienen de esta versión y serán citadas en las líneas siguientes con una indicación del tiempo respectivo entre paréntesis.

21 En la novela de Bioy Casares, Morel y el narrador no solo son antagonistas, sino también dobles, lo que es un elemento importante del texto que no se puede profundizar en el marco de este artículo.

22 Rancière, Jacques, “Le vertige cinématographique: Hitchcock-Vertov et retour”, en: Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Editions, 2011, p. 30.

bien partiendo de una opinión opuesta: en una reciente entrevista con el gran experto francés de Bioy Casares, Michel Lafon, un periodista le pregunta si la voz superpuesta no es una debilidad de esta versión: "[…] L'emploi permanent de la voix *off* n'est-il pas la marque d'une trop grande fidélité au texte original… ou la preuve que celui-ci est inadaptable?". La respuesta de Lafon es interesante y se parece a la opinión del mismo Bioy Casares: "Je trouve beaucoup de finesse et d'intelligence dans cette adaptation que l'on pouvait juger a priori impossible".[23]

La pregunta del periodista muestra que no ha comprendido todo el problema que el texto narrativo de Bioy Casares significa para una adaptación. El argentino mezcla deliberadamente literatura y cine, obligando a cada director que aspire a realizar una transposición adecuada a integrar un parecido entrecruce de los medios. Bonnardot logra tal entrelazado de una manera doble: muestra muchas veces el diario, resaltando así la importancia de la palabra escrita en la *histoire* (y eso aún más porque también en su versión la lectura de su diario permite al héroe integrarse de manera contundente en la película de Morel); al mismo tiempo, utiliza en el nivel del *discours* la técnica del *voice over* que muchos expertos del cine consideran un procedimiento altamente literario, como lo comenta, por ejemplo Pierre Maillot.[24] Así, crea otro vínculo entre literatura y cine que ilustra la competencia de los medios en el modelo.

Recapitulemos esta reflexión: el *voice over* puede parecer un recurso muy poco fílmico y, por eso, una impropiedad en muchas adaptaciones de obras literarias que no logran distanciarse bastante del mo-

23 FAL, "Pleins feux sur Bioy Casares: entretien avec Michel Lafon, le meilleur spécialiste français de ses œuvres", en: *Salon littéraire*, <http://salon-litteraire.com/fr/interviews/content/1797049-pleins-feux-sur-bioy-casares-entretien-avec-michel-lafon-le-meilleur-specialiste-francais-de-ses-oeu> (última consulta 15 de mayo de 2017).

24 Maillot resalta en su estudio *L'écriture cinématographique*, dedicado a la redacción de guiones, que "la voix off [est un] procédé fort peu recommandable, parce que littéraire justement" (Maillot, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, [2]1994, p. 90).

delo. Empero, en el caso de *La invención de Morel*, su utilización es un punto fuerte y eso no porque el narrador del modelo escriba un diario, sino, al contrario, porque está confrontado con el cine; la voz superpuesta se puede considerar un recurso adecuado para transponer el lado fílmico de una novela, pues incorpora un aspecto literario en la adaptación. De esta manera, esta técnica (en la película de Bonnardot apoyada por el papel importante del diario) guarda el *surplus* del modelo intermedial y deja constatar que el *voice over* puede ser quizás un fallo en una adaptación de una obra en la cual no hay entrecruces de medios, un procedimiento muy útil para vehicular un entrelazado de medios.

La importancia de la literatura se pone aún más al descubierto en la película del director francés mediante el hecho de que directamente en su comienzo el protagonista explora la biblioteca de Morel. Es muy significativo que en esta biblioteca se encuentre un libro de Borges, su *Historia de la eternidad*.

Bonnardot, *L'Invention de Morel*, 1:27.

Este libro no solo le sirve al director para subrayar la estrecha relación entre Bioy Casares y Borges y hacer un homenaje al último, sino también ya indica la particular estructura del tiempo de la isla. Esto resulta de dos hechos: primero, este libro de Borges contiene, junto al ensayo que determina su título, los artículos "El tiempo circular" y "La doctrina de los ciclos"[25], así que su integración en la biblioteca de Morel puede considerarse como una alusión del director al tema principal de su filme, el eterno retorno.[26] Segundo, este volumen solo se publica en 1936, mientras que sabemos por una conversación entre los personajes, que Morel hizo construir el edificio y por lo tanto también la biblioteca ya en 1925,[27] así que estamos ante una imposibilidad temporal que subraya aún más el curso especial del tiempo en esta isla.

Es un procedimiento que ya utiliza Bioy Casares, quien en su novela integra en la biblioteca de Morel una versión de *Travaux-Le Moulin Perse* de Belidor, de 1937, aunque, también en la novela, Morel hace construir el "museo" en los años 20.[28] Asimismo, Hugo Santiago volverá a utilizar esta idea dos años más tarde en su película *Invasión*, cuya acción se desarrolla en 1957 y, a pesar de ello, se encuentra en la habitación de uno de los protagonistas el libro *El hacedor* de Borges

---

25 Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Madrid, DeBolsillo, 1994. Es interesante notar que Borges escribe "El tiempo circular" en 1943, es decir, después de *La invención de Morel*, una influencia de la novela de Bioy Casares sobre este ensayo parece, por eso, posible, sobre todo vista la estrecha y fructífera relación entre los dos escritores.

26 Véase el comienzo del ensayo "El tiempo circular" de Borges: "Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso" (*Historia de la eternidad*, 97).

27 Una huésped de Morel, quien hace un brindis por la eternidad, indica el día actual: "25 de noviembre de 1925" (49:50). Esto significa que el grupo llegó a la isla diez años antes que el héroe, cuyas entradas en el diario comienzan en enero de 1935, como lo muestra su primera frase.

28 Cf. Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 99. En algunas ediciones de la novela se indica "1737" como año de publicación de este tratado, pero visto el tema de la novela parece más probable que Bioy Casares haya escogido deliberadamente "1937"; véase el comentario de Mesa Gancedo, Daniel, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 298 s.

publicado en 1960.[29] También otro artista inserta en su adaptación de *La invención de Morel* un libro de Borges: en el ya citado cómic de Jean Pierre Mourey se ve *Luna de enfrente*, lo que subraya, junto con

Mourey, *L'Invention de Morel*, p. 20.

29 Santiago, Hugo, *Invasión*, Argentina 2008, 10:28. Para un análisis más detallado de *Invasión*, sobre todo de sus aspectos intertextuales, véase el artículo de Karin Janker en el presente volumen.

otros libros en esta biblioteca inventada por el dibujante francés, la importante relación entre los relatos de Bioy Casares y las observaciones de Borges.

También es interesante la relación entre la versión de Mourey y la de Bonnardot, quienes, aunque trasladan la novela a medios diferentes, cómic y cine, respectivamente, utilizan ideas parecidas, de las cuales la integración de un libro de Borges es solo un elemento.[30] Por ejemplo, ambos artistas ilustran el sentimiento de cautividad que siente el protagonista en la isla utilizando recursos típicos de sus correspondientes medios. Bonnardot se sirve de muchos movimientos circulares de la cámara, que no solo imitan la mirada inquisitiva del protagonista, quien quiere orientarse en la isla, sino que insinúan también la imposibilidad de abandono de la isla en la que está preso. Mourey utiliza en su cómic casi exclusivamente viñetas muy regulares cuya forma nunca se quiebra para ilustrar de un modo gráfico el cautiverio del héroe y de los hologramas en la isla.

Volvemos a la versión de Bonnardot y resaltamos otro aspecto fílmico: Bonnardot coloca un foco especial en la integración del narrador en el filme de Morel. Las explicaciones del inventor francés sobre su aparato se encuentran en la mitad de la película (41:30-48:45), así que queda tiempo suficiente para mostrar cómo el protagonista manipula la grabación de su antagonista. Lafon elogia el enfoque en esta parte del relato de Bioy Casares, que casi no se ve en la versión de Greco:

> Les adaptateurs consacrent presque la moitié du film à l'étape pendant laquelle le narrateur s'enregistre parmi les invités de Morel, alors que le roman, si j'ai bonne mémoire, passe assez rapidement sur ce point: je trouve ce choix judicieux, car c'est au fond le moment le plus fort du drame.[31]

---

30 Para más información sobre la adaptación al cómic de Mourey, véase Hausmann, Matthias, "A French Comic Version of an Argentinian Fantastic Narrative: Jean Pierre Mourey's *L'Invention de Morel*", en: *European Comic Art*, 6, 2013, pp. 66-87.

31 FAL, "Entretien avec Michel Lafon".

La acentuación de esta secuencia saca provecho de recursos que pertenecen naturalmente al cine, como repeticiones de las mismas escenas vistas desde diferentes ángulos, de los cuales Bonnardot se sirve diestramente.

Además, el director francés logra introducir otro aspecto importante mediante la representación teatral del héroe como amante de Faustine: mostrar la separación finalmente insuperable entre este y los hologramas, a los que el héroe puede acercarse solo aparentemente. Esto se pone de relieve sobre todo en una escena en la que Faustine baila con Morel y el narrador toma el lugar de este cuando el inventor se retira, y Faustine continúa bailando sola en la realidad de 1925 (1:28:10-1:29:07). Mientras que Morel sí toca a Faustine y la guía, nuestro héroe no se atreve a hacerlo, porque teme que el holograma —que es duro como el mármol a causa de su inalterabilidad— lo hiera. Por eso solo puede "bailar" con Faustine a cierta distancia.

Bonnardot, *L'Invention de Morel*, 1:28:47.

Con esta distancia espacial, Bonnardot encuentra una ilustración tajante de los diferentes niveles ontológicos, en los cuales el héroe y su amante siguen moviéndose a pesar de todos los esfuerzos del protagonista mostrados antes.[32] De este modo, se pone en evidencia su trágica situación: nunca podrá estar verdaderamente cerca de Faustine y, sin embargo, se llegará a grabar con la máquina de Morel, matándose.

Después de haberse integrado como amante de Faustine en la película de Morel, vemos cómo el narrador se desintegra lentamente a causa de los efectos de la máquina. Antes de morir, en la última escena del filme, toma otra vez el lápiz en su mano, ya gravemente marcada por las lesiones, y escribe una última entrada en su diario. Con esta entrada en la cual revela su nombre (Luis, un invento de Bonnardot), el largometraje termina, así que el cuaderno encuadra el filme subrayando la importancia de la literatura. Es más: la cámara hace un giro que va de la mano escribiendo hacia una pequeña pantalla en la sala de los aparatos (en la cual se ve una escena de la nueva versión del filme interminable) y de ahí vuelve nuevamente al diario, combinando escritura e imagen de una manera intensa e ilustrando una última vez la competencia de los medios de la novela de Bioy Casares, contrastando los cuerpos perfectamente sanos en la pantalla con la mano destruida sobre el cuaderno.

Para concluir, se puede resaltar que la versión de Bonnardot, cuyo acceso era antes casi inalcanzable[33], fue reeditada por el INA francés (l'Institut National de l'Audiovisuel) en DVD en 2012. Esta edición, junto con la publicación del cómic de Mourey, en sus versiones francesa y argentina, y otras ediciones recientes,[34] demuestra un nuevo interés en las obras de Bioy Casares y sus adaptaciones. Estas últimas muestran de una manera contundente los problemas de la adaptación que nos ocupan en este volumen, siendo altamente interesante perci-

32 Otra escena subraya esta observación: Cuando el héroe se acerca a Faustine, quien duerme, evita todo contacto con ella y comenta (1:24:50): "[…] je sais que je ne pourrais jamais prendre place dans ton lit".

33 Véase el comentario de Lafon: "[…] ce téléfilm introuvable et quasi inconnu" (FAL, *Salon littéraire*).

34 Por ejemplo, se publicó recientemente en Buenos Aires una versión restaurada de *Invasión* (por el MALBA).

bir que el mismo Bioy Casares estuviera consciente de los retos que sus obras comprendían para los directores de cine. Dijo, por ejemplo, respecto a *La invención de Morel*: "I always say to the director, 'Don't do that story! It's a trap!' Well, they do it and it is a trap. That's how it functions".[35] Este aspecto de una 'trampa' no solo es pertinente para *La invención de Morel*, sino también para otras de sus obras, como resume el siguiente juego de palabras del crítico de cine Sergio Wolf, el cual me parece muy acertado en cuanto a las obras de Bioy Casares: "la narrativa del autor es en sí 'una trampa para cineastas' aunque prometa ser 'una trama para cineastas'".[36]

La razón de ello se encuentra en la confrontación creativa entre la literatura y el cine en los textos del escritor argentino, quien reflexionó intensamente sobre los medios y sus respectivas posibilidades y limitaciones. Las películas de Bonnardot y Greco muestran cuán diferentes pueden ser las transposiciones y, asimismo, evidencian que, para hacer una versión verdaderamente "fiel"[37] de una novela de Bioy Casares, hay que encontrar soluciones que reflejen esa competencia de los medios, las cuales marcan toda su obra, una obra en la cual el cine ha dejado huellas indelebles.

Bibliografía

Bach, Caleb/Steiner, Lisl, "The Inventions of Adolfo Bioy Casares", en: *Americas* (English Edition), 45, 1993, pp. 14-19.

---

35 Bach, Caleb/Steiner, Lisl, "The inventions of Adolfo Bioy Casares", en: *Americas* (English Edition), 45, 1993, p. 18.

36 Wolf, Sergio, "Bioy, el lado de la sombra: Bioy Casares y el cine", en: *Film*, 4, 1993, p. 17.

37 Se entiende que una adaptación fiel no es un logro en sí y de ninguna manera tiene que ser el objetivo de una transposición. Sin embargo, los dos filmes analizados en el marco de este artículo parecen tener este objetivo y con André Bazin se puede constatar que, en este caso, "la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et de l'esprit" (Bazin, André, "Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation", en: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1975, p. 95), para lo que en cuanto a una obra de Bioy Casares una transposición de los aspectos intermediales parece imprescindible.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1975.

Bioy Casares, Adolfo, *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*, Daniel Martino (ed.), Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel. El gran Serafín*, Trinidad Barrera (ed.), Madrid, Cátedra, [12]2009.

Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Madrid, DeBolsillo, 1994.

FAL, "Pleins feux sur Bioy Casares: entretien avec Michel Lafon, le meilleur spécialiste français de ses œuvres", en: *Salon littéraire*, <http://salon-litteraire.com/fr/interviews/content/1797049-pleins-feux-sur-bioy-casares-entretien-avec-michel-lafon-le-meilleur-specialiste-francais-de-ses-oeu> (última consulta 15 de mayo de 2018).

Farina, Alberto, "Bioy en el cine, el cine en Bioy", en: Claudio Suaya (ed.), *Cine, un lugar para el amor*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2010, pp. 13-17.

Hausmann, Matthias, "Perfide Manipulation schriftlicher Aufzeichnungen: Die Macht des Rahmenerzählers bei Adolfo Bioy Casares", en: Kurt Hahn/Matthias Hausmann/Christian Wehr (eds.), *ErzählMacht: Narrative Politiken des Imaginären*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp. 233-261.

Hausmann, Matthias, "A French Comic Version of an Argentinian Fantastic Narrative: Jean Pierre Mourey's *L'Invention de Morel*", en: *European Comic Art*, 6, 2013, pp. 66-87.

Hausmann, Matthias, "Una adaptación literaria particular: *Hombre mirando al sudeste* de Eliseo Subiela", en: Mónica Satarain (ed.), *Fundido encadenado. Reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filología y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2016, p. 171-187.

Maillot, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1994.

Mesa Gancedo, Daniel, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002.

Mourey, Jean Pierre, *L'Invention de Morel*, Bruxelles, Casterman, 2007.

Neifert, Agustín, *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía, 2003.

Paech, Joachim/Schröter, Jens, "Intermedialität analog/digital-Ein Vorwort", en: Joachim Paech y Jens Schröter (eds.), *Intermedialität analog/digital. Theorien-Methoden-Analysen*, München, Fink, 2008, pp. 9-12.

Rancière, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique Éditions, 2011.

Robbe-Grillet, Alain, "Adolfo Bioy Casares: *L'invention de Morel*", en: *Critique*, 69, 1953, pp. 172-174.

Sendrós, Paraná, "Bioy y cine: amor no correspondido", en: *Ámbito Financiero*, 23 de febrero de 1996, p. 5.

Tabbia, Alberto, "'Como los de la vida, los recuerdos del cine'. La influencia del cine en la vida y obra de Bioy Casares", en: *La Nación*, 4 de mayo de 1986, p. 27.

Tschilschke, Christian von, *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen, Narr, 2000.

Wolf, Sergio, "Bioy, el lado de la sombra: Bioy Casares y el cine", en: *Film*, 4, 1993, pp. 16-20.

Filmografía

Bonnardot, Claude-Jean, *L'Invention de Morel*, Francia 2012 [1967].

Greco, Emidio, *L'invenzione di Morel*, Italia 1974.

Santiago, Hugo, *Invasión*, Argentina 2008 [1969].

Parábolas de representación. *La invención de Morel* y *L'Année dernière à Marienbad* entre testimonio y realidad virtual

Nina Linkel

L'Année dernière à Marienbad, del director francés Alain Resnais, es una de las películas más famosas en la historia del cine. Mientras sus innovaciones estéticas ya han sido ampliamente discutidas, teniendo en cuenta la cercanía de su director a la Nouvelle Vague y la proximidad de su guionista, Alain Robbe-Grillet, al Nouveau Roman, hace falta explorar la conexión que existe entre esta película francesa y la novela argentina *La invención de Morel*. La primera obra de Adolfo Bioy Casares, publicada en 1940, se caracteriza por un intenso discurso sobre los medios audiovisuales de la edad técnica.

Uno de los pocos artículos que investiga dicha conexión afirma que Resnais y Robbe-Grillet disimularon la fuente literaria de su pro-

yecto.[1] En realidad, una recensión de Robbe-Grillet sobre *La invención de Morel*, publicada en 1953 en la revista *Critique*, muestra su admiración por la novela fantástica de Bioy Casares.[2] Esta misma admiración la expresó en una entrevista que dio junto con Resnais a Andrè Labarthe y Jacques Rivette y que fue publicada en los *Cahiers du Cinéma* en 1961[3]. No obstante, en aquella conversación, el director francés declaró que él no conocía la novela. Lo que las dos obras tienen explícitamente en común se reduce a la localidad "Marienbad",[4] que se cita al principio de la novela y que da título a la película.

Realmente, *L'Année dernière à Marienbad* no es una adaptación cinematográfica ni clásica ni convencional de la novela *La invención de Morel* como la representa, por ejemplo, el caso de *Hombre mirando al sudeste*, de Eliseo Subiela. Más bien, las dos obras discuten implícitamente conceptos ontológicos en relación con la imagen, los cuales son fundamentales para el medio cinematográfico. Se trata de una dicotomía que consiste en dos posiciones contradictorias que tienen sus ejemplos más famosos en el cine de los hermanos Lumière y el cine de Georges Méliès.

En un análisis recíproco e intermedial quiero mostrar de qué manera las dos obras implican un metadiscurso sobre modos de representación y, en consecuencia, debaten la ontología de imágenes cinematográficas. Con ese fin, voy a describir inicialmente las teorías de la dicotomía del cine entre constructo artificial e hiperobjetividad. Además, voy a demostrar cómo estas se manifiestan, implícitamente, en

---

1 Véase Beltzer, Thomas, "*Last Year at Marienbad*. An Intertextual Meditation", en: *Senses of Cinema*, 10, 2000, <http://sensesofcinema.com/2000/10/marienbad/≥ (última consulta 29 de mayo de 2018).

2 Véase Robbe-Grillet, Alain, "Adolfo Bioy Casares. *L'invention de Morel*", en: *Critique*, 69, 1953, pp. 172-174.

3 Véase Labarthe, André/Rivette, Jacques, "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet", en: *Cahiers du Cinéma*, 123, 1961, pp. 1-21.

4 Véase Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Destino, 2008, p. 17: "Sin embargo, de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en los Teques o en Marienbad".

La invención de Morel a través de un discurso sobre la inmortalidad y la fascinación por las imágenes. Después, quiero investigar la hipótesis de que *L'Année dernière à Marienbad* es más bien la continuación y no la adaptación fílmica de *La invención de Morel* y cómo esta dicotomía se traslada a la película específicamente a través de su estética. Intento exponer cómo la posibilidad de recuerdos alternados a través de diferentes niveles temporales y materiales existe tanto en la virtualidad del montaje como en la virtualidad del juego. Asimismo, quiero discutir el poder interpretativo del espectador. Finalmente, quiero mostrar cómo la potenciación de la autorreferencialidad genera una espiral virtual que desemboca en un estatus de hiperrealidad.

La invención de Morel: una novela sobre cine

Una posición define el cine como representación completa, la cual no se puede distinguir de la realidad debido a invenciones técnicas. O sea, el cine como testimonio que muestra eventos del pasado como si ocurrieran en el presente. La otra posición considera el cine como obra perfecta del arte, donde las categorías de realidad y representación resultan obsoletas porque se trata de un mundo subjetivo creado por un artista. Es decir, el cine como realidad virtual.[5] Los dos principios fundamentales del cine se manifiestan de forma ejemplar en *La invención de Morel* a través de las dos maneras distintas en que el narrador y Morel utilizan el aparato con el fin de pasar a la eternidad junto con Faustine.

En este sentido, vale la pena recorrer brevemente el contenido de esta novela fantástica: un narrador que no tiene nombre huye de unos oficiales venezolanos para esconderse en una isla desierta. Después de unas semanas se topa con un grupo de personas, entre ellos Morel y Faustine, una mujer bella de la que se enamora perdidamente. Más tarde descubre que ellos, en realidad, son ho-

5 Véase Guiney, Martin, "'Total Cinema', Literature, and Testimonial in the Early Films of Alain Resnais", en: *Oxford Journals Adaption*, 2011, p. 8.

logramas grabados por una máquina que había inventado Morel y reproducidos en un círculo repetitivo de siete días, pasando juntos una eternidad rotativa. A pesar de la amenaza mortal que podría significar la captura por la máquina, el narrador crea una segunda versión fílmica: después de haber estudiado minuciosamente los movimientos y las palabras de Faustine durante un período de 15 días, se edita a sí mismo al lado de ella. Se adapta a la dramaturgia de ella, verbal y visualmente, de tal manera que la versión final tiene como efecto que Faustine y él hablen e interactúen juntos, pareciendo estar igualmente enamorados.

Es decir, al final existen dos versiones fílmicas —una de Morel y otra del narrador— que están unidas. De esa manera y retrotrayéndose en la época analógica, el (auto)montaje del narrador corresponde con el método cinematográfico de la sobreimpresión. En combinación con su acto teatral, la versión del narrador tiene dos aspectos decisivos: por un lado, dirige su resultado fílmico deliberadamente a otras personas, precisamente a un "espectador desprevenido".[6] Esto se subraya también en las noticias de su diario, cuyo fin dirige explícitamente a un lector. Por otro lado, el narrador justamente se aprovecha de las carencias de la máquina, que antes había notado como espectador de la versión de Morel, para editar su segunda versión. Al contrario, Morel nunca había pensado en el papel del espectador. Él quería revivir eternamente y sin interrupciones la semana en la isla al lado de sus amigos y Faustine a través de una reproducción que no se puede distinguir de la realidad. Por eso, su objetivo fue la construcción de un aparato técnico que fuese capaz de contrarrestar todo tipo de ausencias de manera perfecta.

Las posiciones divergentes de Morel y del narrador también se ven en la distinción de los medios que dispone cada uno de ellos. Mientras Morel divide los medios para contrapesar ausencias visuales (televisión, cinematógrafo, fotografía) y auditivas (radiotelefonía, fonógrafo, teléfono), el narrador distingue entre medios de alcance (radiotelefonía, teléfono, televisión) y medios de alcance y retención (cinemató-

6 Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 130.

grafo, fotografía, fonógrafo),[7] por lo que a los últimos les llama "verdaderos archivos". Además, el narrador acentúa la importancia de los tres participantes que están envueltos en una obra de arte: el autor (sujeto), la figura (objeto) y un espectador (observador). El narrador pronto se da cuenta de la discrepancia entre un artefacto que está dedicado a la mirada de un espectador y una invención que se construyó para el uso de ciertas personas. Al descubrir que las imágenes no viven y al darse cuenta de otras carencias de la máquina, el narrador describe explícitamente el papel del espectador como favorable.[8]

El cine como artefacto: virtualidad en *La invención de Morel*

El narrador, específicamente, critica tres aspectos del aparato:[9] al principio recalca la dependencia energética de la máquina a las mareas. Además, el aparato carece de complejidad temporal, dado que puede grabar solamente el presente, pero no el pasado ni las memorias. Por último, la reproducción de los hologramas es solamente superficial, pues no transmite pensamientos o sensaciones,[10] aspecto que el narrador discute intensamente preguntando si los hologramas

7 Cf. Bioy Casares, *La invención de Morel*, pp. 86-87 y 98.

8 Cf. Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 102: "Asombra que el invento haya engañado al inventor. Yo también creí que las imágenes vivían; pero nuestra situación no era la misma: Morel había imaginado todo; había presenciado y había conducido el desarrollo de su obra; yo la enfrenté concluida, funcionando".

9 Véase Nitsch, Wolfram, "Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzählung *La invención de Morel*", en: *Iberoromania*, 60, 2004, p. 110.

10 1. "A continuación corrijo errores […] la impuntualidad de las mareas […] Apariciones y desapariciones […] la falta de imágenes" (Bioy Casares, *La invención de Morel*, pp. 121-124). 2. "Y algún día habrá un aparato más completo. Lo pensado y lo sentido en la vida —o en los ratos de exposición— será como un alfabeto, con el cual la imagen seguirá comprendiendo todo" (p. 103). 3. "Sin embargo, me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan (o, por lo menos, si tienen los pensamientos y las sensaciones que pasaron por los originales durante la exposición […])" (p. 103).

tienen alma. Al contrario de Morel, el cual intentó "retener vivo todo el cuerpo", el narrador propone una versión más evolucionada de la inmortalidad que consiste en "la conservación de lo que interesa a la conciencia".[11]

En referencia al estatus ontológico de las imágenes cinematográficas, esta posición del narrador en cuanto una aproximación a la inmortalidad equivale al concepto que define el cine como artefacto. En este caso, la estética específica del cine no es utilizada para crear una réplica perfecta de la realidad con objetividad absoluta, como lo quería Morel, sino para crear un mundo subjetivo de una manera artística.

> Es lohnt die Mühe, den Einwand, Photographie und Film seien nur mechanisch reproduzierte Wirklichkeit und hätten daher nichts mit Kunst zu tun, gründlich und systematisch zu widerlegen. […] Zu diesem Zwecke sollen hier die elementaren Materialeigenschaften des Filmbildes einzeln charakterisiert und mit den entsprechenden Eigenschaften des Wirklichkeitsbildes verglichen werden. Es wird sich dabei ergeben, wie grundverschieden beide sind und dass eben gerade aus diesen Verschiedenheiten der Film seine Kunstmittel schöpft.[12]

Rudolf Arnheim enfatiza la diferencia entre la imagen fílmica y la realidad. Lo que cita en el transcurso posterior del texto son aspectos característicos del film como su bidimensionalidad, su carácter fragmentario o la limitación del recorte de la imagen, etcétera. Luego, leyendo la hipótesis de Arnheim de una manera más negativa, llegamos a la conclusión de que la representación fílmica es "menos" que la realidad. Pero, al mismo tiempo, Arnheim destaca que este abismo ontológico garantiza el estatus artificial del film, siempre y cuando el

---

11 Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 22 y p. 103. Acerca de la evolución de las métodos humanos para alcanzar la inmortalidad en conexión con el desarrollo histórico de las bellas artes (de la momificación hasta el cine), véase el ensayo "Ontologie de l'image photographique", en: Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinema?*, Paris, Cerf, 1985, pp. 9-17.

12 Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2002, p. 24.

director utilice las carencias nombradas adecuadamente de una manera subjetiva y artística.

Y ese es exactamente el método que el narrador utiliza al final de *La invención de Morel* cuando crea su versión editada. Por la falta de profundidad temporal, el aparato graba a Faustine y al narrador como si estuvieran juntos, en el presente, al momento de la exposición. Como en el proceso de una sobreimpresión, las diferentes cintas se fusionan para formar una sola película sin darle importancia a las diferentes capas. Y, porque la máquina no transmite pensamientos, sino solamente sensaciones ópticas y táctiles, lo único que hace falta para que el narrador y Faustine parezcan juntos y enamorados es una simulación teatral por parte de él, adaptándose a la dramaturgia de Faustine. Parecido a las diferencias entre el film y la realidad que particulariza Arnheim, son precisamente "der Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität" y "der Wegfall der nichtoptischen Sinneswelt"[13] del film de los que se aprovecha el narrador estéticamente: el proceso de la simulación teatral combinado con el truco cinematográfico de la sobreimpresión crea no solamente una representación técnica, sino también una obra de arte para un espectador potencial. De esa manera constituye una realidad virtual en la que la unidad amorosa del narrador y Faustine es evocada por la potencialidad del montaje y, finalmente, creada en la imaginación del espectador.[14]

El cine como hiperobjetividad: el mito del cine total

Al contrario del mundo subjetivo de la historia de amor que crea el narrador en su segunda reproducción, la primera versión fílmica de Morel es "la momie du changement"[15] que articula una idea de la inmortalidad que focaliza en la copia "completa, reproducida,

13 Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 34 y 41.

14 En cuanto a la definición básica de "virtualidad", véase también: Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 13.

15 Bazin, "Ontologie de l'image photographique", p.14.

idéntica"[16] del cuerpo sincronizado con todos los sentidos. Subrayando especialmente la importancia de la técnica dentro del proceso reproductivo, el teórico francés André Bazin describe la cinematografía a causa del movimiento como "l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique".[17] Él teorizó el cine como hiperobjetividad en donde las imágenes alcanzan una nueva calidad objetiva exclusivamente por la tecnología que permite la visualización de lo que normalmente sería invisible para nuestros ojos.

En este contexto también se enmarca su teoría del "mythe du cinéma total" que expone Bazin en el conocido ensayo de su libro *Qu'est-ce que le cinema?* Aquí describe la fundación del cine como logro que fue alcanzado únicamente por la invención técnica de unos pioneros apasionados con la creación de un "cine total": la utopía de una representación fílmica que se caracterizaría por ser universal y completa. O sea, una copia perfecta de la realidad: "Leur imagination identifie l'idée cinématographique à une représentation totale et intégrale de la réalité, elle envisage d'emblée la restitution d'une illusion parfaite du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief".[18] El personaje de Morel es uno de esos inventores tan fanático como loco. Obsesionado con la idea de pasar la eternidad al lado de su amante Faustine y alrededor de sus amigos, intentó alcanzar una copia perfecta —un testimonio perfecto reproducido enteramente en el presente— de los siete días juntos en la isla desierta. Para esto había creado aquel aparato que se parece significativamente a un aparato cinematográfico.

Luego, su primera reproducción de la semana en la isla tiene, precisamente, las características que atestigua Walter Benjamin para las reproducciones técnicas. En *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* argumenta que la técnica facilita una visualización única y específicamente fílmica; por ejemplo, el primer plano o la reproducción a cámara lenta: "Unter der Großaufnahme dehnt sich

16 Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 88.
17 Bazin, "Ontologie de l'image photographique", p. 14.
18 Bazin, "Le mythe du cinéma total", en: Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?*, p. 22.

der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung".[19] Y justamente por estos recursos fílmicos que muestran "más" de lo que podríamos ver con nuestros ojos, se genera un nuevo modo de objetividad. En su opinión, el cine incluso puede hacer presentes ciertos fenómenos espacial y temporalmente. Este aspecto de la representación cinematográfica, en cambio, ejerce una fuerza de atracción increíble en el narrador.

En su prólogo, Jorge Luis Borges llama a *La invención de Morel* una versión modélica de la novela fantástica.[20] Como condición fundamental para este género, Tzvetan Todorov señala la duda sobre un evento sobrenatural: "L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de l'aventure: réalité ou rêve? Vérité ou illusion?"[21] Y, es precisamente la ambigüedad —tanto sobre el estatus ontológico de las figuras (si tienen alma) como sobre el posible efecto mortal que tiene en una persona supuestamente la grabación por medio del aparato— la que define el final de la novela, como el narrador mismo detecta: "Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá".[22] Realmente, no sabemos cuál interpretación de las dos reproducciones combinadas —la primera de Morel (cuyo punto esencial es la parte técnica) o la segunda del narrador (que se enfoca en los aspectos estéticos)[23]— seguiría un espectador potencial.

---

19 Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010, pp. 60-61.

20 Acerca de *La invención de Morel* y del género fantástico, véase Toro, Alfonso de, "Breves reflexiones sobre el fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*", en: Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura-Ensayo-Filosofía-Teoría de la cultura-Crítica literaria*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 140-143.

21 Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 1970, pp. 28-29.

22 Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 130.

23 La diferencia entre artefacto técnico y estético también la acentúa Wolfram Nitsch en su artículo "Die Insel der Reproduktionen" al señalar el artículo "El mito del hombre allende la técnica" de José Ortega y Gasset. Véase, además de dicho artículo, Ortega y Gasset, José, "El mito del hombre allende la técnica", *Obras completas Vol. 9*, Madrid, Revista de Occidente, 1983, pp. 617-624.

La potencialidad del montaje: niveles materiales y temporales

Bioy Casares termina *La invención de Morel* con la autoedición del narrador sin aclarar realmente el efecto que pueda tener esa segunda versión fílmica en un posible espectador. En relación con la película *L'Année dernière à Marienbad*, particularmente este último aspecto gana importancia. En su artículo "'Total Cinema', Literature and Testimonial in the Early Films of Alain Resnais", Martin Guiney lanza la hipótesis de que el segundo largometraje de Alain Resnais no es la adaptación, sino la continuación cinematográfica de la novela de Bioy Casares.[24] Para un espectador "desprevenido" de la versión fílmica del narrador en *La invención de Morel* parecería como si él y Faustine, realmente, estuvieran juntos. El narrador expresa su esperanza de la forma siguiente: "Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar".[25] Dado el caso de que un náufrago llegara a la isla, vería a un hombre expresando su amor a una mujer. Si bien es cierto que ella parece ser indiferente a los deseos de él, parece, al mismo tiempo, como si ella lo llegara a percibir a él como personaje. Brevemente, esta última frase resume también el argumento de *L'Année dernière à Marienbad.*

En la película, un hombre (X, equivalente al personaje del narrador) y una mujer (A, equivalente a Faustine) sin nombre se encuentran en un castillo barroco que fue convertido en un hotel de lujo. El hombre quiere convencer a la mujer no solamente de que se habían encontrado en ese mismo lugar el año pasado, sino también de que se habían enamorado. Además, ella le habría prometido irse juntos del hotel. Al contrario, la mujer asevera que no se acuerda ni del hombre ni de un encuentro anterior. Al mismo tiempo, hay un segundo hombre que parece ser el marido (M, equivalente a Morel) o, por lo

24 Véase Guiney, "'Total Cinema', Literature, and Testimonial in the Early Films of Alain Resnais", p. 13.

25 Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 127.

menos, la pareja de la mujer. M frecuentemente invita a X al juego del nim y gana cada partida.

Partiendo de la tesis de que *L'Année dernière à Marienbad* es la continuación fílmica de *La invención de Morel* y, al reconocer que no se trata de una adaptación clásica de la novela, se puede detectar el metadiscurso sobre el estatus ontológico del film entre "artefacto perfecto" y "representación completa", teorías que ya fueron discutidas para *La invención de Morel*. Es decir, en *L'Année dernière à Marienbad*, nosotros, como espectadores, observamos la lucha figurativa por la supremacía interpretativa de la segunda reproducción del narrador (como versión de la "realidad virtual") contra la primera reproducción de Morel (como versión del "testimonio").

La intención del narrador fue crear la ilusión de que él y Faustine parezcan igualmente enamorados a través del método de la sobreimpresión y en combinación con su simulación teatral. Técnicamente, eso significa que en *L'Année dernière à Marienbad* no observamos otro proceso más que la alternación permanente entre el éxito y el fracaso de la sincronización precisa de las dos cintas (la versión del narrador y su simulación teatral con la de Morel y la grabación de Faustine) dentro del procedimiento de la sobreimpresión. "Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y sus respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante".[26] A esta descripción del narrador de *La invención de Morel* se parecen las escenas de *Marienbad* de X y de la mujer: en la película, el discurso oral oscila entre diálogo y monólogo, y los movimientos, entre interacción y pura acción sin reacción. A pesar de que aparezcan juntos en el mismo plano, a veces parecen estar separados por una pared invisible. Por un lado, entre ellos existe, figurativamente, el abismo del material que se ubica entre las dos cintas de la sobreimpresión. Pero, por otro, existe dentro de este proceso del montaje fílmico también la potencialidad de la intimidad del hombre X y de la mujer en la virtualidad del montaje, o sea, en una realidad virtual.

---

26 Bioy Casares, *La invención de Morel*, p. 127.

En este sentido metafórico, cada vez que la sobreimpresión tiene éxito, estéticamente no se nota dicho abismo. En consecuencia, el hombre y la mujer parecen estar juntos. Por el contrario, este abismo del material se vuelve visible cuando el proceso de ajuste fracasa. Por lo tanto, no solamente los movimientos y las palabras de la mujer no se parecen a la simulación teatral del narrador. Dicho defecto se expresa dentro del film por repeticiones, por saltos temporales y locales, por congelaciones del tiempo (personas que no se mueven y se parecen a estatuas), o por personajes que se dirigen directamente al espectador, rompiendo la oposición entre sujeto y objeto. Es decir, cada vez que fracasa la sobreimpresión —o sea, la versión del narrador que acentuó la estética—, la materialidad del film —esto es, el aspecto técnico que también acentuó Morel en su versión reproductiva— pasa a primer plano y se hace medialmente visible.

Este abismo que se destaca materialmente entra las dos cintas, también se caracteriza temporalmente en las películas de Alain Resnais. En virtud de ello, los diferentes niveles forman capas de diferentes pasados como lo interpreta Gilles Deleuze en *Cinéma 2. L'image-temps*:

> Mais la question reste entière: qu'est-ce que les nappes de passé dans le cinéma de Resnais, soit niveaux d'une même mémoire, soit régions de plusieurs mémoires, soit constitution d'une mémoire-monde, soit exposition des âges du monde? [...] Dans *L'Année dernière à Marienbad,* on se trouve dans une situation à deux personnages, A et X, telle que X se pose sur une nappe où il est tout proche de A, tandis que A se trouve sur une nappe d'un autre âge où elle est au a contraire distante et séparée de X.[27]

Interpretando la película de esta manera, se aclara por qué la mujer no se percata muchas veces de X, aunque X pueda predecir los movimientos de la mujer. Cuando X le habla de su primer encuentro en el parque de Friedrichsbad, él se acuerda de cada detalle (ella apoyán-

27 Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, pp. 155-156.

dose contra la balaustrada, con la mano encima, el brazo extendido a medias, su vista dirigida a la avenida principal).[28] En esta escena, X se convierte en un titiritero. Parece que su voz, en forma de comentario en *off*, le diera órdenes a ella y que sus movimientos siguieran poco después.

La virtualidad del juego: recuerdos alternados

Durante *L'Année dernière à Marienbad*, se evidencia que no se trata tanto de predicciones de escenas, cuyas acciones X había estudiado pormenorizadamente. Más bien, vemos un proceso de ajustes entre recuerdos que se articulan verbalmente e imágenes. Justamente por eso, la película se transforma en una parábola sobre procesos representativos. Sucesivamente, *Marienbad* ofrece diferentes recuerdos, de los cuales cada uno reivindica su derecho a ser la versión correcta del pasado.

En primer lugar, existe una fotografía de la mujer que la muestra sentada en un banco del parque del hotel. En una escena, ella está mirándola mientras la voz en *off* de X la declara, explícitamente, como testimonio de que los dos estuvieron juntos y enamorados en ese mismo lugar el año pasado. Mientras que X subraya la singularidad del lugar y del tiempo de los eventos a través de la fotografía, la mujer insiste en su arbitrariedad temporal y espacial. Ya el siguiente plano muestra exactamente la misma escenografía de la foto, pero ahora en movimiento (véanse ilustraciones 1a y 1b). El film intenta seguir adelante proponiendo otra versión del pasado.

En la próxima secuencia, vemos un recuerdo alterno que se constituye en contra de la preservación inmóvil que representa aquella fotografía: M fusila a la mujer por motivos de celos y ella yace muerta en su cama. Otra vez X es capaz de describir todos los detalles con

28 Véase *L'Année derniére à Marienbad*, dirección: Alain Resnais, DVD, Kinowelt Home Entertainment GmbH 2008 (Orig. Francia 1961), 00:25 (todas las indicaciones temporales en hh:mm).

Ilustraciones 1a, 1b (*L'Année dernière à Marienbad*, 01:05).

precisión. Según Roland Barthes, la fotografía es el recuerdo melancólico del tiempo que los dos pasaron juntos como amantes en el hotel. Ese recuerdo se constituye en contra del avance cinematográfico que articula la muerte de ella en aquella escena. A través de la fotografía, la mujer se convirtió, literalmente, en el fantasma del pasado que persigue y engancha a X.

> Parce que la photo, prise dans un flux, est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues; au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence; il ne s'accroche pas à moi: ce n'est pas un *spectre*. Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption 'que l`expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif': mais la Photographie, elle, rompt 'le style constitutif; elle est sans avenir [...], en elle, aucune protension, alors que

le cinéma, lui, est protensif, et dès lors nullement mélancolique (qu'est-il donc, alors? – Eh bien, il est tout simplement 'normal', comme la vie). Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention.[29]

Después de la escena, X y la mujer se encuentran delante de la puerta cerrada de la habitación, como si hubieran observado todo desde allí (véase ilustración 2a). Además, X le dice a la mujer que este no sería un final adecuado. En este caso, como lo describe Gilles Deleuze para las películas de Alain Resnais, se puede observar claramente que no hay *flashbacks*, sino más bien diferentes capas pasadas que coexisten sin centro y sin predominio del presente, porque están dispuestas de manera rizomática.[30]

En lugar de una relación amorosa de la mujer con X, otra capa del pasado —o sea, otro recuerdo— apunta a una violación. Esta vez la imagen forma una oposición llamativa al comentario de X, que clama desesperadamente que no había habido violencia dentro de su encuentro, algo de lo que la mujer debería acordarse.[31] La potencialidad de la escena se acentúa por la mirada a través de la puerta de la habitación. Un marco negro se amplía mediante un movimiento de la cámara que se aleja de la acción en la habitación (véase ilustración 2b). Como la cortina en el teatro, este marco indica un proceso ficcional donde el espectador tiene el poder de interpretar la escena.

Ilustraciones 2a, 2b (*L'Année dernière à Marienbad*, 01:12, 01:18)

29 Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 140.

30 Cf. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 160.

31 *L'Année dernière à Marienbad*, 01:18.

De esta manera, esta escena subraya la importancia del papel del espectador en el constructo artificial, como también en la segunda reproducción del narrador en *La invención de Morel*. Este último aspecto se aclara especialmente en la siguiente escena. Otra vez en su habitación, la mujer yace en la cama. En el suelo delante de ella, varias copias de aquella fotografía de ella en el parque están dispuestas como en el juego de *nim*, al que normalmente juegan los dos competidores, X y M. En este juego, se disponen ciertos objetos en cuatro filas. Por turnos, los dos jugadores recogen un número arbitrario de dichos objetos, pero siempre de una sola fila. Finalmente, pierde el jugador que saca el último objeto.

Por un lado, lo especial de esta escena es la multiplicación de la fotografía (véase ilustración 3a); según André Bazin, una reproducción caracterizada por su objetividad absoluta debido al uso técnico.[32] Estas copias, simbólicamente, demuestran las diferentes versiones del pasado que luchan por la supremacía interpretativa. Es decir, posibles versiones de la realidad están integradas en la realidad virtual del jue-

Ilustraciones 3a, 3b (*L'Année dernière à Marienbad*, 01:17)

32 Bazin, "Le mythe du cinéma total", p. 22.

go.[33] Por otro lado, el espectador está ubicado enfrente de la mujer como segundo jugador (véase ilustración 3b). Así que la mujer juega con nosotros por la interpretación de la verdad. Dentro de este juego, la pregunta por el derecho a la verdad de las imágenes se convierte en la búsqueda de la versión dominante del pasado y, luego, en la pregunta por la realidad, la cual se descompone en la virtualidad del juego.

Autorreferencialidad e hiperrealidad

Las fotografías en el juego de *nim* son solamente un ejemplo de cómo *L'Année dernière à Marienbad* articula la potenciación ficcional de la realidad. Otros ejemplos son el uso del recurso estético de la *mise en abyme* (teatro/juego/pintura dentro del film), la autorreflexividad de escenas o sus repeticiones. Además, el hotel de *Marienbad* es un aglomerado de reflejos de espejos y vidrios. El habla de X oscila continuamente entre la voz del personaje y el comentario en *off*, o sea, entre un discurso subjetivo y objetivo.

Jean Baudrillard, en su teoría del simulacro, no considera dialéctica ni recíproca la relación entre la realidad y las imágenes que se producen de una manera técnica. En su opinión, la imagen "ganó" destruyendo su propia referencia. Un aspecto que se traslada literalmente a *La invención de Morel*, mostrando el deterioro físico después de la grabación del narrador, que lleva a suponer su muerte como consecuencia. Según Baudrillard, el secreto de las imágenes está, justamente, en su choque con la realidad, en la implosión de imagen y realidad. En consecuencia, imagen y realidad no se pueden distinguir de ninguna manera; lo que significa que no queda espacio para la representación.[34] O sea, de la misma manera que no existe el presente como

---

33 Acerca del juego de *nim* y su estatus de realidad virtual, véase Guiney, "'Total Cinema', Literature, and Testimonial in the Early Films of Alain Resnais", pp. 7-8.

34 En cuanto al término del simulacro, véase Baudrillard, Jean, "Al di là del vero e del falso, o il genio malizioso dell'immagine", en: Simona Carlucci (ed.),

centro por la disposición rizomática de las capas del pasado, tampoco existe una sola realidad. Como vimos en las escenas elegidas, siempre hay varias versiones de la realidad. Ejemplarmente, esto se muestra a través del parque del hotel, que a su vez aparece como escenografía en la obra de teatro con la que empieza *Marienbad*, cuyo título "Rosmer" presta el nombre a la figura principal de la obra *Rosmersholm*, de Henrik Ibsen, la cual trata sobre el incesto. Aquí se refleja el tema del abuso sexual, que también se articula como recuerdo del año pasado en una de las escenas discutidas.

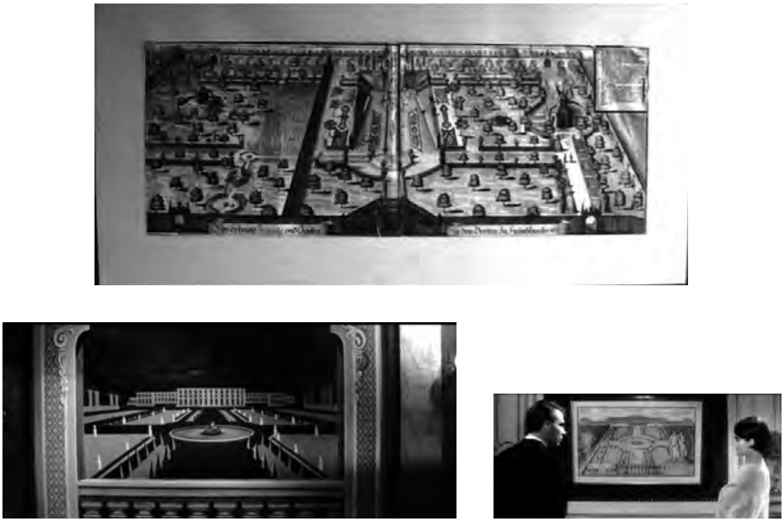
Además, existen tres pinturas del parque que están colocadas dentro del hotel. Por un lado, los personajes de *Marienbad* observan estas imágenes en muchas escenas. Introduciendo el papel del espectador de esta manera, el estatus de los cuadros como obra de arte se acentúa. Por otro lado, obviamente, también son representaciones que llevan la intención de reconocer el mismo parque del hotel de *Marienbad*. Pero hay tres versiones del parque, cada una de estilo diferente, con detalles cambiados y que lo muestra desde diferentes ángulos. De esa manera, estas simbolizan las diferentes versiones de la realidad (véanse ilustraciones 4a-4c). Como antes indicamos en relación con las multiplicaciones de la fotografía en el juego de *nim*, las pinturas entran en un círculo virtual. El parque en sí mismo produce la asociación a una referencia ficcional. Con sus estatuas y sus personas, que parecen estatuas por su inmovilidad, evoca otro nivel metafísico, asemejándose a cuadros de Giorgio de Chirico, artista principal de la *pittura metafísica*. Esta corriente artística, precursora del surrealismo, se interesaba por lo transcendente y lo mental, aquello que traspasa los fenómenos palpables. Buscaba una segunda realidad detrás de las cosas visibles. Unos años después, André Breton especificó esta teoría en el manifiesto del surrealismo: "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire."[35] Él considera

---

Il linguaggio del teatro nell'era dei mass-media: convegno internazionale indetto dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, Roma, ANCT, 1986.

35 Véase Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Folio, 1965, pp. 23-24.

una nueva versión de la realidad donde la distinción entre sueño y vigilia se haga obsoleta. Básicamente, eso significa la eliminación de la distinción "verdad-ficción", que también es la condición para la constitución de la realidad virtual.



Ilustraciones 4a, 4b, 4c (*L'Année dernière à Marienbad*, 00:05, 00:29, 00:28)

La pintura o la escenografía del teatro parecen representar el parque. Pero el parque, como referente en sí mismo, ya es la copia de una obra ficcional. Esta espiral virtual desemboca en la completa ausencia referencial. De esta manera, las categorías "realidad" y "ficción" resultan en conceptos inútiles. Un estado que Baudrillard define como "hiperrealidad":

> Or l'image ne peut plus imaginer le réel, puisqu'elle l'est. Elle ne peut plus le rêver, puisqu'elle en est la réalité virtuelle. [...] La réalité a été chassée de la réalité. Seule la technologie relie peut-être encore les fragments épars du réel. Mais où est passée la constellation du sens? [...] Le seul suspense que reste, c'est de savoir jusqu'où le monde peut se déréali-

ser avant de succomber à son trop peu de réalité, ou inversement jusqu'où peut-il s'hyperréaliser avant de succomber sous le trop de réalité (c'est-à-dire lorsque, devenu parfaitement réel, devenu plus vrai que le vrai, il tombera sous le coup de la simulation totale).[36]

Esto describe justamente el estatus ontológico de la versión fílmica del narrador de *La invención de Morel*: una simulación total, por su acto teatral que intenta sincronizar con los movimientos de Faustine en el momento de la grabación. Las dos versiones de la realidad se unen mediante el aparato cinematográfico que inventó Morel. Por lo tanto, en la película *L'Année dernière à Marienbad*, las versiones fílmicas del narrador y las de Morel están unidas: así, a través del montaje —en forma rizomática y teniendo en cuenta diferentes niveles temporales— se introduce el tema principal de la película, la realidad virtual.

Bibliografía

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2002.

Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Destino, 2008.

Baudrillard, Jean, "Al di là del vero e del falso, o il genio malizioso dell'immagine", en: Simona Carlucci (ed.), *Il linguaggio del teatro nell'era dei mass-media: convegno internazionale indetto dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro*, Roma, ANCT, 1986.

Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.

Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinema?*, Paris, Cerf, 1985.

Beltzer, Thomas, "*Last Year at Marienbad.* An Intertextual Meditation", en: *Senses of Cinema* 10 (2000), <http://sensesofcinema.com/2000/10/marienbad/> (última consulta 30 de noviembre de 2014).

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010.

36 Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, pp. 16-17.

Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Folio, 1965.
Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.
Guiney, Martin, "'Total Cinema', Literature, and Testimonial in the Early Films of Alain Resnais", en: *Oxford Journals Adaption*, 2011, pp. 1-15.
Labarthe, André/Rivette, Jacques, "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet", en: *Cahiers du Cinéma*, 123, 1961, pp. 1-21.
Nitsch, Wolfram, "Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzählung *La invención de Morel*", en: *Iberoromania*, 60, 2004, pp. 102-117.
Ortega y Gasset, José, "El mito del hombre allende la técnica", en: *Obras completas Vol. 9*, Madrid, Revista de Occidente, 1983, pp. 617-624.
Robbe-Grillet, Alain, "Adolfo Bioy Casares. *L'invention de Morel*", en: *Critique*, 69, 1953, pp. 172-174.
Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 1970.
Toro, Alfonso de, "Breves reflexiones sobre el fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*", en: Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura-Ensayo-Filosofía-Teoría de la cultura-Crítica literaria*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 135-156.

Filmografía

Subiela, Eliseo, *Hombre mirando al sudeste*, Argentina 1986 (SBP S.A. Worldwide 2008).
Resnais, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Francia 1961 (Kinowelt Home Entertainment GmbH 2008).

II

La obra de Cortázar en el cine

El ritual del cine en los cuentos de Julio Cortázar

Bruno López Petzoldt

1. Introducción

La fotografía, la música, la pintura y, por supuesto, la literatura, desempeñan papeles fundamentales en la obra ficcional y crítica, así como también en el pensamiento de Cortázar. Menos privilegiado y más castigado aparece en sus cuentos el séptimo arte. Más aún, desde su primer volumen publicado, *Bestiario* (1951), llama la atención la manera un tanto deslucida y sobre todo accesoria en que aparece el cine en el mundo de sus relatos: en el cuento "Circe", por ejemplo, se alude al cine como alternativa a paseos por Almagro o Palermo. Esta significativa asociación del cine con actividades de pasatiempo se mantiene constante a lo largo de varios volúmenes de los relatos de Cortázar y hasta parece que se intensifica con el tiempo la insignificancia que se le otorga a la pantalla grande: "a veces salía con el Pocho por la tarde, lo llevaba al zoológico o al cine", informa de paso el na-

rrador del cuento "Liliana llorando".[1] Todo lo contrario, la fotografía, el *jazz* e incluso los juegos y los viajes adquieren en los relatos de Cortázar un poderoso y enriquecedor potencial de extrañamiento capaz de subvertir los instrumentos tradicionales de la razón y también de "provocar sutiles fallas o fisuras que dejan entrever el reverso de lo real razonable, perturbaciones inexplicables que descolocan mentalmente, irreductibles desarreglos que permiten vislumbrar fuerzas ocultas, insospechadas dimensiones".[2] Por lo general, en los cuentos de Cortázar los personajes no experimentan en el cine —durante la proyección de un filme— algo más o menos semejante a lo que percibe Johnny por medio del *jazz* en el cuento "El perseguidor" o Roberto Michel en contacto con las enigmáticas fotografías en "Las babas del diablo" (ambos de *Las armas secretas*, 1959) o Diana en una galería de cuadros en "Fin de etapa" (*Deshoras*, 1983), solo por mencionar algunos ejemplos. Incluso cuando se menciona de paso la televisión, la pantalla chica, se alude precisamente al "noticioso de la una" y a "nada nuevo, temperatura en paulatino descenso, lluvias en la zona cordillerana" ("Pesadillas", *Deshoras*, 1983, p. 1075).

Como es bien sabido, tanto el noticioso *de la una* como el pronóstico del tiempo constituyen productos mediáticos altamente estandarizados —representan también hábitos y mecánicas de recepción audiovisual—, cotidianos y recurrentes en horarios fijos, preestablecidos y previsibles, que asimismo se inscriben en la Gran Costumbre, acaso la instauran y la nutren diariamente. Estos aspectos caracterizan también la representación del cine en los relatos de Cortázar.

Son escasas, pero muy significativas en sus cuentos las explícitas referencias al séptimo arte, aparentemente insustanciales y siempre tan contiguas a "la vida de reloj pulsera y *merci monsieur*, *bonjour madame*, los comités, los cines, el vino tinto", como se formula en el famoso cuento "Apocalipsis de Solentiname" (*Alguien que anda por ahí*,

---

1 *Octaedro*, 1974, p. 665; cito a partir de Cortázar, Julio, *Obras completas I: Cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

2 Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona/Buenos Aires, Edhasa, 2004 [1994], p. 23.

1977, p. 796). A diferencia del cine, la fotografía tiene en este relato una repercusión transcendental en la medida en que revela insospechadas dimensiones de una realidad palpitante, mientras que el cine, como de costumbre, se inscribe en aquella dimensión superficial de reloj pulsera que la fotografía consigue transcender. De igual modo, en "Las babas del diablo", la fotografía también destapa dimensiones más profundas que escapan a una mirada superficial y se habla de ella como "actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros" (p. 297). Además, en varios libros, Cortázar complementa sus textos con fotografías como, por ejemplo, *Último round* (1969), *Territorios* (1978) o *Los autonautas de la cosmopista* (1983). Las referencias a diversas manifestaciones artísticas y mediáticas efectuadas a través de variadas estrategias en tantas obras de Cortázar constituyen una "estética transtextual", la cual adopta varias funciones más allá de la búsqueda de renovadas formas de expresión.[3]

En este trabajo reflexiono sobre las constantes que se manifiestan en el tratamiento literario que recibe "el cine" en algunos cuentos de Cortázar. Serán examinados principalmente los puntos de contacto que existen entre los relatos respecto al particular modo de tematizar el cine y respecto a las formas y posibles funciones que desempeñan las referencias explícitas al séptimo arte. Asimismo, examino el potencial de sentidos y connotaciones que tienen estas significativas referencias cinematográficas en el tejido semántico de los cuentos, considerando la obra del escritor, así como sus pensamientos poetológicos. Si bien es cierto que los cuentos de Cortázar no se distinguen tanto por el exuberante despliegue de diferentes procedimientos fílmicos extraídos de numerosas esferas de la realización y la estética cinematográficas, veremos que a lo largo de varios relatos se perfila una forma dominante de tematizar el cine. A su vez, las referencias cinematográficas incluidas en textos literarios motivan una particular colaboración lectora (cinéfila) necesaria para captar el potencial de

3 Cfr. Bongers, Wolfgang, *Schrift/Figuren: Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000.

sentido de obras que se apoyan en las experiencias cinematográficas de sus lectores.

2. Apuntes sobre las experiencias y reflexiones cinematográficas de Cortázar

Considero fundamental recordar resumidamente algunos significativos detalles en la biografía del escritor en relación con el cine, puesto que en modo alguno parece casual el tratamiento tan particular que reciben varios procesos vinculados con el cine en los textos examinados más adelante, teniendo en cuenta la formidable cultura cinematográfica del escritor, quien se solía presentar como "melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine".[4] Son muy conocidos e investigados los pensamientos de Cortázar sobre la fotografía o el *jazz* disponibles en varios contextos ampliamente difundidos, mientras que sus reflexiones teóricas sobre el séptimo arte aún se encuentran dispersas en tantas entrevistas, cartas y algunos textos críticos. "A mí el cine me ha influido mucho. No creo que se note demasiado en lo que escribo, pero es una cosa subterránea", declara Cortázar en una mesa redonda que comparte con Augusto Roa Bastos, Juan José Saer y el cineasta Nicolás Sarquís en la Universidad de Toulouse Le Mirail en 1978 (aprox. min. 09:24). En tal ocasión, afirma Cortázar que tuvo sueños como montajes cinematográficos e intercambia varios pensamientos sobre el cine en relación con las artes, la literatura y la dimensión onírica. En este contexto el escritor reflexiona acerca del arte cinematográfico a propósito de sus potenciales más creativos. Sin embargo, esta cuestión relacionada con los potenciales e impactos del cine aparece mucho más opacada en el mundo de sus relatos.

Es imposible resumir aquí las múltiples implicaciones y los modos en que repercuten diferentes facetas del cine en el pensamiento y la obra de Cortázar. Pero resulta importante rescatar, aunque sea de

4 Julio Cortázar en Maturo, Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Stockcero, 2004 [1968], pp. 14 s.

modo panorámico, algunos aspectos biográficos que señalan el impacto que tiene su experiencia en tanto asiduo espectador y exigente colaborador en algunos proyectos cinematográficos. Más concretamente, es posible comprobar que el escritor alude en varias ocasiones al sugerente potencial que tienen las obras de cine, también capaces de mostrar el otro lado de las cosas, como lo hacen la fotografía, la literatura o la música en sus cuentos.

Desde sus cartas personales despachadas en Bolívar, en el interior de la provincia de Buenos Aires, cuando ejerce la docencia entre 1937 y 1939, es posible rastrear el creciente interés demostrado por la pantalla grande: "La manera de divertirse, en Bolívar, es inefable. Consta de dos partes: a) Ir al cine. b) No ir al cine. La sección b) se subdivide a su vez [...]", escribe en una carta personal del año 1937 (a Eduardo Hugo Castagnino, s/f).[5]

Cortázar colabora más tarde con el fotógrafo de origen polaco Ignacio Tankelevich, en Chivilcoy, en la creación de los diálogos del primer largometraje rodado en aquella localidad: *La sombra del pasado* (1947), de Tankelevich; hoy la obra se encuentra infelizmente perdida. El escritor se marcha a París en 1951 y reside en Francia hasta su fallecimiento en 1984. Hacia la segunda mitad de 1950 e inicios de 1960 se producen notables transiciones en el cine mundial, entre las cuales se destaca en Francia la Nouvelle Vague. Cortázar tiene la oportunidad de acompañar de cerca este transcendental capítulo del cine francés, el cual se convierte, a su vez, en un importante referente para otras cinematografías en el globo, entre ellas la argentina. Por aquella época, durante el apogeo de la llamada Generación del 60, que renueva el cine argentino tras la caída de Perón, se rueda en Argentina el primer largometraje de ficción basado en un cuento de Cortázar: *La cifra impar* (1962), celebrada opera prima del entonces dramaturgo y poeta Manuel Antin basada en "Cartas de mamá" (*Las armas secretas*, 1959), de Cortázar. Muy entusiasmado con esta película de Antin, así como también con la experiencia de ver un cuento suyo recreado

5 Cortázar, Julio, *Cartas 1: 1937-1954*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Buenos Aires, Alfaguara, 2012, p. 38.

en la pantalla grande, Cortázar propone al cineasta nuevas ideas de argumento y le envía por correo varios textos de su autoría —algunos entonces inéditos y probablemente escritos pensando en proyectos cinematográficos— para recrearlos en la pantalla.[6] Más tarde colabora con el cineasta argentino en la creación del guion de *Circe* (1964), también de Antin, filme que recrea el cuento homónimo del volumen *Bestiario* (1951). La histórica participación de Cortázar en la creación del guion de esta película se produce a larga distancia entre París y Buenos Aires a través de un intenso y sustancioso intercambio epistolar con Antin. Sin duda, es posible afirmar que "gracias al desafío que le proponían los guiones, Cortázar comenzaba a reflexionar ya no sólo literaria, sino también cinematográficamente y buscaba traducir sus impresiones fantásticas en un lenguaje fotográfico e icónico".[7] Las cartas de Cortázar y una cinta magnetofónica llena de pensamientos sobre cine representan valiosísimos testimonios en los que el escritor revela sus preferencias y desilusiones cinéfilas, reflexiona sobre las posibilidades expresivas de la narración fílmica y no vacila en criticar sin ambages: "la insalvable idiotez de Hollywood con sus arquetipos reconocibles desde que entran en escena".[8]

Entre sus experiencias cinematográficas merece la pena recordar el memorable impacto que ejerce en el escritor la película *El ángel exterminador* (1962), y en general todo el cine de Luis Buñuel. Esta película se estrena justo en una época en que Cortázar demuestra mucho entusiasmo en la búsqueda de un argumento suyo para la recreación en la pantalla. Todavía bajo el notable influjo de la proyección e impactado por la obra de Buñuel, Cortázar le escribe entusiasmado al cineasta Antin algunas horas después de la exhibición: "Ahora sé, gracias a Buñuel, que el tema de "Los buenos servicios" [*Las armas secretas*, 1959] puede convertirse en una película alucinante y, en el fondo,

6 Cfr. López Petzoldt, Bruno, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 113 ss.

7 Sández, Mariana, *El cine de Manuel: un recorrido por la obra de Manuel Antín*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, p. 122.

8 Carta a Manuel Antin, 1 de agosto de 1962 (Cortázar, *Cartas 1: 1937-1963*, p. 503).

absolutamente *fantástica*, en el sentido que yo le doy a lo fantástico".[9] En la misma carta afirma Cortázar: "me ocurre tan pocas veces, es tan raro que el cine valga para mí como una experiencia realmente profunda, como eso que te da la poesía o el amor y a veces alguna novela y algún cuadro".[10] Como lo anteriormente expuesto, en los cuentos de Cortázar los personajes tampoco experimentan, pues, "una experiencia realmente profunda o alucinante" durante el visionado de una obra fílmica, sino todo lo contrario, como lo demuestran los ejemplos discutidos más adelante. Por lo que respecta al cine de Buñuel, Cortázar considera *L'âge d'or* (1930) "algo así como el libro del Génesis del cine".[11] Además, el escritor publica una crítica del filme *Los olvidados* (1950), de Buñuel.[12] A Prego Gadea le confiesa Cortázar: "me hubiera gustado ver una cosa mía en manos de Buñuel".[13]

Cortázar estuvo al día con la cartelera del cine según es posible rastrear en varios testimonios suyos, así como en sus cartas: "Yo me he pasado más de un mes solo en París, trabajando lo más posible en un libro y viendo cuanta pieza de teatro o película había digna de ser vista (ya estoy en mi tercera visión de *Pierrot le fou* [de Jean-Luc Godard]", le escribe, por ejemplo, al cineasta Antin.[14] A propósito de su colaboración con este director durante la creación del guion del filme *Circe*, es revelador lo que expresa Cortázar en otra carta: "Una imaginación puramente visual es algo extraordinario, y mi trabajo con Antin me ha enseñado en pocos días a ver de otra manera el cine, a verlo desde dentro y no como un mero espectáculo".[15] Sin embargo, esta revela-

9 Carta del 10 de julio de 1962 (Cortázar, *Cartas 1: 1937-1963*, pp. 495 s.)
10 Cortázar, *Cartas 1: 1937-1963*, p. 495.
11 Carta a Manuel Antin, 14 de octubre de 1962 (Cortázar, *Cartas 1: 1937-1963*, p. 514).
12 Cfr. Cortázar, Julio, *Obras completas VI: Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 291-294.
13 Cortázar, Julio/Prego Gadea, Omar, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1984], p. 285.
14 Carta del 22 de enero de 1966 (Cortázar, Julio, *Cartas 2: 1964-1968*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 983).
15 Carta a Jean Barnabé, 3 de junio de 1963 (Cortázar, *Cartas 1: 1937-1963*, p. 583).

ción, la que reivindica y proyecta el cine más allá de un mero entretenimiento tradicional, no es en modo alguno la que predomina en los cuentos del escritor —todo lo contrario—, y cabe examinar a qué posibles intencionalidades responde este particular modo de representación del cine en aquellos textos.

3. Consideraciones metodológicas

Antes de examinar algunos modos de tematización del cine en los cuentos de Cortázar enfocando ciertas constantes en el tratamiento literario, es necesario establecer parámetros analíticos, sin la pretensión de agotar las complejas modalidades en que los textos literarios pueden aludir a diferentes productos y/o procesos cinematográficos. Las siguientes reflexiones no se proponen esbozar un modelo teórico que sistematice la amplia gama de posibles diálogos intermediáticos cine-literatura, sino que constituyen parámetros generales que orientan mis observaciones siguientes.

En el campo de investigación que se ocupa de fenómenos intermediáticos cine-literatura, Utrera propone una metodología que examina "los usos y significados de la nomenclatura cinematográfica en escritores […]".[16] En este sentido, observa "la variada utilización de referentes cinematográficos en la narrativa".[17] Al examinar la terminología cinematográfica que ciertos autores españoles manejan en sus obras publicadas en el período de 1900 a 1955 comprueba "la incidencia de un vocabulario técnico en la lengua literaria, generalmente con tema cinematográfico".[18] Entre los objetivos de su trabajo, Utrera aborda asimismo las "connotaciones que los términos reciben en su tratamiento por parte de cada escritor".[19] Es decir, los elementos cinematográficos evocados en los textos de literatura, además de recor-

16 Utrera, Rafael, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar,1987, p. 12.
17 Utrera, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, p. 12.
18 Utrera, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, p. 17.
19 Utrera, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, p. 19.

dar algún aspecto relacionado con el cine, adquieren variados matices semánticos adicionales que muchas veces revelan una postura frente al cine, la cual puede caracterizar el pensamiento de un escritor o un conjunto de ideas acerca del cine vigentes en una determinada época. Por su parte, Peña-Ardid subraya con razón el papel del cine en la creación literaria, así como en la actividad lectora que provocan las referencias cinematográficas en los textos, cuando sostiene que el "cine ha sido un gran creador de estereotipos, comportamientos e incluso modalidades del habla en los que, a veces, se apoyará el escritor, bien por un principio de economía semántica, bien para instaurar determinadas complicidades con unos lectores dotados también de una "competencia espectatorial".[20]

Este planteamiento aborda el cine en tanto "discurso de cultura" o fenómeno de intertextualidad que se puede apreciar desde que las manifestaciones cinematográficas comienzan a interesar a los escritores.[21] Cuando las obras de literatura hacen referencia explícita o implícita a determinados productos o procedimientos cinematográficos motivando así un tipo de lectura relacional, la cual desafía la competencia intermediática del lector, se hace más evidente la necesidad de ahondar la mirada comparativa en relación con el medio aludido, el cine en este caso. Peña-Ardid remarca cuatro aspectos fundamentales que ayudan a estructurar prolijamente el estudio de aquellas referencias cinematográficas teniendo en cuenta los contextos concretos en que aparecen, puesto que cada escritor las puede emplear de diferentes maneras:

> en el análisis del cine como corpus referencial de la literatura importará tener en cuenta no sólo el tipo de motivos escogidos, sino la intencionalidad con que un autor se sirve de ellos, las funciones que desempeñan en la nueva estructura semántica literaria y, en última instancia, las posibles constantes que pueden detectarse en su modo de utilización.[22]

---

20 Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra,1999, p. 100.

21 Cf. Peña-Ardid, *Literatura y cine*, p. 98.

22 Peña-Ardid, *Literatura y cine*, p. 98.

Respecto a los motivos cinematográficos aludidos en los textos literarios es importante recordar que "el cine" puede abarcar una amplísima gama de actividades, discursos, experiencias, productos o procedimientos relacionados directa o indirectamente con la cinematografía en general. Por ejemplo, puede referirse al hábito social de 'ir al cine', vale decir, la referencia puede comprender fenómenos y prácticas no necesariamente vinculados con las películas en sí o con el proceso de su visionado. Además, como lo señalado por Utrera, en el tratamiento literario que envuelve "el cine" existen sutiles connotaciones que los escritores van forjando a lo largo de su obra. En Cortázar, cuando sus cuentos aluden a "otra taza de té, mañana vamos al cine, te prometo" ("Tango de vuelta", *Queremos tanto a Glenda*, 1980, p. 938), por ejemplo, el sentido y la connotación que encierra esta referencia cinematográfica en particular, así como el hábito que evoca, se diferencian bastante respecto a esta otra: "Era como en el cine, la delicia de un suspenso idiota" ("La escuela de noche", *Deshoras*, 1983, p. 1038), que apunta a una dimensión estética que tienen difundidos esquemas narrativos de películas de ficción, y si se quiere agregar, desde el punto de vista del narrador. No obstante, ambos ejemplos tienen en común que enfatizan la masiva recurrencia de ciertos fenómenos relacionados con el cine, es decir, la costumbre mecánica de ir al cine, y el anquilosamiento de repetidos modelos narrativos cinematográficos, respectivamente.

En el campo de investigación sobre la intertextualidad literaria, Broich y Pfister[23] proponen la sustancial diferenciación *Einzeltextreferenz/Systemreferenz* que se puede aplicar con provecho en el ámbito de las referencias cinematográficas que hacen los textos literarios a fin de determinar, con mayor precisión, a qué se refiere una alusión al cine.[24] En el caso de una así denominada *Einzeltextreferenz* o "referencia a un pretexto o producto", la alusión correspondiente evoca *una* obra en particular, en este caso, una película (real o ficticia): cuando

23 Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (eds.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 48 ss.

24 Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel, UTB, 2002, p. 65.

en el cuento de Cortázar "Lugar llamado Kindberg" (*Octaedro*, 1974) se evocan "cadáveres vagando como en esa película de miedo de Romero" (p. 716), por ejemplo, es muy probable que se recuerde el filme *Night of the Living Dead* (1968), de George A. Romero. En "Apocalipsis de Solentiname" se encuentra una referencia parecida que alude a la famosa película de Antonioni en directa relación con el cuento "Las babas del diablo", una doble intertextualidad que sin duda provoca una sugestiva lectura relacional filmo-literaria: el protagonista de "Apocalipsis de Solentiname" parafrasea las preguntas recurrentes que hacen los periodistas, entre las cuales menciona "qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento" (p. 793). En cambio, el anterior ejemplo, extraído de "La escuela de noche", que ridiculiza el habitual efecto que suele provocar el suspenso en ciertas películas ("Era como en el cine, la delicia de un suspenso idiota"), no evoca una obra específica, sino que alude irónicamente a un conjunto de obras, más específicamente, se refiere al potencial de efectos que tiene una tradicional estructura muy típica que caracteriza un grupo de filmes pertenecientes a un género determinado. En estos casos, la llamada *Systemreferenz* o "referencia de sistema" se produce cuando el pretexto aludido está compuesto por un conjunto de textos, más concretamente, por sistemas estructuradores que subyacen a varios textos,[25] o a películas en este caso.

Entre las múltiples modalidades en que los textos literarios pueden hacer referencia al cine es posible diferenciar, a grandes rasgos, alusiones a un producto o a varios productos cinematográficos o películas en particular (reales o ficticias), o bien, alusiones al medio cinematográfico en tanto sistema semiótico.[26] Esta segunda posibilidad engloba también las referencias a determinados géneros así como a códigos y procedimientos convencionales que caracterizan el medio cinematográfico o las películas en general.[27] También es posible examinar si los

25 Pfister, Manfred, "Zur Systemreferenz", en: Ulrich Broich/Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 53.

26 Cf. Rajewsky, *Intermedialität*, p. 16.

27 Cf. Rajewsky, *Intermedialität*, p. 72.

textos literarios solo mencionan el cine o algún aspecto relacionado con el mundo del cine ("era como en el cine…"), o si reproducen o simulan a nivel de la enunciación ciertos procedimientos vinculados con las normas convencionales de narración fílmica y/o las técnicas de filmación (por ejemplo, ángulos y movimientos de cámara, estilos de montaje, fundidos, etc.). En estos casos, el texto literario evoca en el proceso de narración ciertos fenómenos que remiten directamente a conocidos procedimientos fílmicos. En tal sentido, el cuento de Cortázar "Historias que me cuento" (*Queremos tanto a Glenda*, 1980) hace referencia explícita a un tipo de movimiento de cámara cuando esta se desliza sobre rieles (*travelling*), así como también a un tipo de montaje o corte, para evocar ciertos procedimientos y efectos típicos de la narración fílmica. Desde el punto de vista de la recepción, este fragmento motiva una colaboración lectora más cinéfila capaz de imaginar, pues, la escena narrada a través de las técnicas cinematográficas aludidas literariamente:

> […] el lentísimo travelling desde la silueta inmóvil bajo los faros en el viraje de la montaña hasta Dilia ahora casi invisible bajo las cobijas de lana, y entonces el corte de siempre, apagar la lámpara para que solamente quedara la vaga ceniza de la noche entrando por la mirilla trasera con una que otra queja de pájaro cercano ("Historias que me cuento", p. 975).

Pero son más recurrentes en los cuentos de Cortázar las menciones o "evocaciones explícitas al sistema del cine" en tanto *explizite Systemerwähnung*[28] que, en el más sencillo de los casos, ocurre cuando algún personaje o el narrador menciona el cine, por ejemplo, "hablando sobre" películas, sin que el texto actualice a nivel de la enunciación ciertas técnicas fílmicas en modo *als ob*. En Cortázar, las evocaciones explícitas al medio cinematográfico y sobre todo el papel cultural que desempeñan las películas en el mundo de sus cuentos son muy llamativos porque, como se verá a continuación, sobresale una forma dominante en que estos textos representan variadas dimensio-

28 Cf. Rajewsky, *Intermedialität*, pp. 79 s.

nes estéticas y sociales del séptimo arte. En este sentido, en el presente trabajo dirijo la atención a las tematizaciones explícitas del cine y a los paralelismos que se pueden detectar a lo largo de varios cuentos de Cortázar teniendo en cuenta los aspectos señalados por Peña-Ardid anteriormente expuestos;[29] dejando aparte las alusiones a técnicas cinematográficas que afectan al plano del discurso narrativo.

4. "La vida seguiría igual, la oficina, el cine por las noches"

El cuento "Cartas de mamá" (*Las armas secretas*, 1959), del cual extraigo la frase del subtítulo que introduce esta sección, constituye un ejemplo paradigmático en el cual convergen las constantes y connotaciones más emblemáticas en el tratamiento literario que recibe el cine en varios relatos de Cortázar, a saber: (a) el ritual de la periódica visita al cine como pasatiempo y actividad social íntimamente asociados con una sofocante rutina mecánica, esto es, "la vida de reloj pulsera y *merci monsieur*, *bonjour madame*, el cine", (b) la mordaz contigüidad entre las referencias al cine (o a las películas) y actividades, conversaciones u objetos que implantan la gran costumbre en la vida, los hábitos y el pensamiento de las personas, y finalmente (c) la simbólica negación del contenido de la pantalla grande que constituye el marco en el cual se proyectan las obras fílmicas, dado que el foco de atención se desvía manifiestamente hacia otros aspectos ajenos al filme en cuanto tal. Por más negativas que puedan parecer a primera vista estas observaciones iniciales sobre la manera en que estos cuentos tratan el cine, al final de mi trabajo argumento que aquellas referencias cinematográficas, que suenan como condenas, encierran, sin embargo, una idea edificante.

A fin de rastrear las connotaciones y los motivos más recurrentes en el tratamiento literario del cine, primero me concentro en "Cartas de mamá" para luego trazar los paralelismos respecto a otros cuentos del escritor. "Cartas de mamá" narra la historia de un matrimonio

29 Cf. Peña-Ardid, *Literatura y cine*, p. 98.

argentino compuesto por Laura y Luis que vive en París una suerte de "fachada de armonía convencional".[30] Como en muchos cuentos de Cortázar, la visita al cine y la experiencia cinematográfica de los personajes forman parte de un ciclo de actividades que instauran la rutina:

> Iba a la agencia, dibujaba afiches, volvía a comer, bebía la taza de café que Laura le alcanzaba sonriendo. Iban mucho al cine, mucho a los bosques, conocían cada vez mejor París. Habían tenido suerte, la vida era sorprendentemente fácil, el trabajo pasable, el departamento bonito, las películas excelentes ("Cartas de mamá", p. 255).

Es poco probable que aquí se aluda a las primeras manifestaciones de la Nouvelle Vague, más o menos contemporáneas a la aparición del volumen *Las armas secretas* (1959). Lo que se pone de relieve, como de costumbre, es la mecánica periodicidad de la visita al cine inmediatamente emparejada con la sofocante regularidad cotidiana del trabajo, de paseos intranscendentes y el café de todos los días. La naturaleza recurrente de las actividades más comunes se proyecta a las películas, vale decir, es posible conjeturar que "lo recurrente" es un rasgo que también afecta al contenido de las obras de cine. A diferencia de la fotografía en los cuentos de Cortázar, los filmes no constituyen una fuerza capaz de perturbar la rutina diaria de los personajes y de producir el extrañamiento hacia nuevos horizontes o dimensiones subterráneas de la realidad. Al contrario, las películas, así como también la periódica visita al cine, fortalecen la rutina y fomentan su reinado: "Iban al cine como siempre, hacían el amor como siempre" ("Cartas de mamá", p. 262), sentencia el narrador vinculando el cine con una intimidad desgastada por la rutina. En relación con los dos años que llevan Laura y Luis en París se alude a "la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos" ("Cartas de mamá", p. 260). Sin ninguna duda, el contexto del cuento permite deducir que el cine —las películas y la

---

30 Pucciarelli, Ana María, "Análisis de 'Cartas de mamá'", en: Ángel Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Tlahuapan/Puebla, Premiá, 1985, p. 259.

mecánica costumbre de ir al cine— forma parte de esta tradicional oferta de "diversión y espectáculo" que construye aquella felicidad de puertas para afuera. Pero: "Quizá no todo estaba perdido, quizá la nueva vida llegara a ser realmente otra cosa que ese simulacro de sonrisas y de cine francés" ("Cartas de mamá", p. 263). Como lo anteriormente señalado, el cine aparece en una cadena de actividades y simulacros que instaura el aparente clima cotidiano tan característico en los cuentos de Cortázar.

Cuando en una ocasión Laura y Luis van al cine, la narración de ninguna manera se concentra en las propiedades artísticas de la película que se está proyectando en la pantalla, sino que significativamente desvía el foco hacia la mente del protagonista, a su vez, distraído durante el visionado, puesto que su atención tampoco se dirige a la obra fílmica precisamente, sino que un detalle externo al filme —el comportamiento de su mujer sentada a su lado— desencadena una serie de pensamientos que la narración pone de relieve. Lógicamente, mientras tanto fluyen en la narración del cuento las reflexiones de Luis, se supone que en paralelo se está proyectando en la pantalla una película cuya repercusión en el argumento del cuento queda prácticamente abolida. Es un gesto de Laura lo que motiva una ensimismada actividad reflexiva de Luis, no la obra de cine. Luis se pregunta durante la exhibición del filme si acaso su mujer se comportaba de manera semejante cuando iba al cine en Buenos Aires con su antiguo novio, Nico, como se sabe, el fallecido hermano de Luis. Además, cuando al inicio de la escena el narrador reproduce lo que la pantalla grande está mostrando, cuando la narración literaria de un relato de Cortázar se concentra exclusivamente en el contenido del rectángulo blanco del séptimo arte, lo que se ilustra con lujo de detalles son divertidos dibujos animados relacionados inmediatamente con helados, tan típicos de las sesiones de cine. Incluso en la mente de Luis, cuyas meditaciones se superponen a la película que se está proyectando, se encuentran menciones que se burlan del cine:

> Diabólico, agazapado, relamiéndose, Tom esperaba que Jerry cayera en la trampa. Jerry no cayó, y llovieron sobre Tom catástrofes incontables. Después Luis compró helados, los comieron mientras miraban dis-

> traídamente los anuncios en colores. Cuando empezó la película, Laura se hundió un poco más en su butaca y retiró la mano del brazo de Luis. Él la sentía otra vez lejos, quién sabe si lo que miraban juntos era ya la misma cosa para los dos, aunque más tarde comentaran la película en la calle o en la cama. Se preguntó […] si Nico y Laura habían estado así de distantes en los cines, cuando Nico la festejaba y salían juntos. Probablemente habían conocido todos los cines de Flores, toda la rambla estúpida de la calle Lavalle, el león, el atleta que golpea el gongo, los subtítulos en castellano por Carmen de Pinillos, los personajes de esta película son ficticios, y toda relación… Entonces, cuando Jerry había escapado de Tom y empezaba la hora de Barbara Stanwyck o de Tyrone Power, la mano de Nico se acostaría despacio sobre el muslo de Laura (el pobre Nico, tan tímido, tan novio), y los dos se sentirían culpables de quién sabe qué ("Cartas de mamá", pp. 256 s.).

Resulta significativo que las reflexiones más subjetivas del personaje se superpongan al innombrado contenido fílmico que se exhibe en la pantalla, y que se oculta al mismo tiempo. Asimismo, la oscura atmósfera de la sala de proyección funciona como punto de partida o resorte para el desarrollo de pensamientos que ramifican y desvían la historia del cuento por otros caminos más allá de la visita al cine, más allá del visionado de una obra fílmica, más allá del posible impacto que esta pueda tener sobre los protagonistas. Luis se transporta —se fuga— mentalmente a una dimensión espaciotemporal lejana respecto a la sala de cine cuya exhibición no tiene el poder de cautivar la atención del personaje, ni mucho menos la capacidad de ensanchar su visión de mundo.

Entre las dimensiones del cine más detalladas por Cortázar en sus cuentos se destaca el clima que caracteriza la sala de exhibición en penumbras antes y después de la proyección. Es evidente que esta selección implica la omisión del acto de percepción de la obra fílmica cuya exhibición se produce durante un período que la narración literaria sencillamente calla o desvía el foco hacia otros detalles ajenos a la obra fílmica en cuanto tal. Esta simbólica negación de lo que se exhibe en la pantalla grande se manifiesta también en "La banda" (*Final del juego*, 1964), cuya cáustica forma de tematizar variados aspectos del cine requiere un detenido estudio separado desde el punto de vista

histórico-político, dado que el cuento —el argumento se desarrolla en Buenos Aires en el año 1947— alude, entre varios otros asuntos que no pueden ser profundizados en este trabajo, a ciertas implicaciones del peronismo en las salas de exhibición. "La banda" relata una tremenda frustración cinematográfica que sufre el protagonista en un cine porteño: "el Gran Cine Opera, bastión cultural de la burguesía porteña por los años cuarenta, es invadido por los empleados y familias de la Compañía Alpargatas".[31] Antes de la proyección de un filme del cineasta ucraniano Anatole Litvak (1902-1974), el protagonista del cuento debe soportar un grotesco espectáculo de música y un desfile que se realiza delante de la pantalla ("la música que estaban tocando era tan terrible, que el sufrimiento de mis oídos no me permitía coordinar las ideas ni los reflejos", "La banda", p. 464). Además, el entorno y la decoración de la sala le producen al personaje "legítimas náuseas" (p. 462). En vez de mirar en dirección a la pantalla grande, este espectador prefiere leer el diario mientras dura el espectáculo que roba su paciencia y atenta contra su sensibilidad.

Resulta importante observar que esta banda de músicos invade con sus marchas y su "estrépito inconmensurable" ("La banda", p. 463) el espacio y el tiempo generalmente reservados para la proyección de obras cinematográficas, acaso las reemplaza. Esta fiesta popular que irrita al cinéfilo protagonista se superpone al cine en la medida en que prácticamente destierra valiosas obras fílmicas al margen de una estrepitosa función que, sin embargo, cosecha en el cuento una ovación por parte del entorno del enfurecido protagonista: "Tenía al mismo tiempo ganas de reírme a gritos, de putear a todo el mundo, y de irme. Pero tampoco quería perder el filme del viejo Anatole, che, de manera que no me movía" ("La banda", p. 464). También hay que resaltar que es una dimensión de fuerte atractivo popular la que —simbólicamente— comparte el espacio de una obra de cine tan apreciada por el protagonista. A diferencia de otros cuentos que aluden a "un suspenso idiota" ofrecido por ciertas películas, "La banda",

31 Alazraki, Jaime, "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", en: *Revista Iberoamericana*, 130-131, 1985, p. 27.

en cambio, encierra una apreciación positiva de una película de cine, pero que se ve violentada por un tipo de entretenimiento que, sin embargo, deleita al masivo público presente en la sala. Así pues, a través de la percepción del protagonista, en el cuento entran en contacto una (valorada) obra de cine y un (despreciado) espectáculo popular. Desde esta línea de interpretación, queda clara la calidad artística de una obra de cine —algo no frecuente en los cuentos de Cortázar—, pero que al mismo tiempo se encuentra oculta detrás de un estrepitoso espectáculo. Más allá e independientemente de la dimensión crítica contra el peronismo, tal vez esta idea encierre también otra crítica acerca de que valiosos potenciales fílmicos muchas veces ceden el terreno a estrategias narrativas populares y de cuño más tradicional con el fin de deleitar a la audiencia masiva y multiplicar ganancias en taquilla, dadas las exigencias de mercado y rentabilidad internacional vigente en la producción industrial de filmes.

Los cuentos "Las babas del diablo" y "Las armas secretas" (*Las armas secretas*, 1959) contienen referencias que inscriben la visita al cine dentro de un habitual ciclo de infructuosas actividades entrelazadas con las acciones más íntimas de los personajes. Sobre todo llama la atención la continua evocación del cine —en tanto actividad social— dentro de una serie de hábitos cotidianos y conversaciones superficiales que configuran una asfixiante rutina. "Las babas del diablo" contiene una alusión a una posible visita al cine en la caracterización de un adolescente al "filo de los catorce, quizá de los quince". (p. 299) El cine reaparece dentro de una serie de distraídos pensamientos del muchacho caracterizado con estas palabras:

> sin ningún centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas ("Las babas del diablo", pp. 299 s.).

La explícita referencia a obras de cine se produce en —inmediata— contigüidad a cigarrillos, corbatas, licores, y algunos renglones

más abajo se suma al posible haber del chico un "cartucho de papas fritas a treinta francos" y una "revista pornográfica doblada en cuatro" (p. 300). Llama la atención la recurrente y provocadora contigüidad del cine a elementos vulgares extraídos de la vida cotidiana. El fragmento de "Las armas secretas" que cito a continuación también contiene una directa alusión al ritual del cine que muy probablemente engloba en el mundo del cuento el (reiterado) visionado de narrativas cinematográficas tradicionales incapaces de fracturar los mecanismos de la rutina o alterar el orden de las cosas como lo hace la fotografía en otros cuentos del escritor:

> Es así como de encuentro en encuentro, de charla en charla, han derivado a la soledad de la pareja en la multitud, un poco de política, novelas, ir al cine, besarse cada vez más hondamente, permitir que su mano baje por la garganta, roce los senos, repita la interminable pregunta sin respuesta ("Las armas secretas", 1959, p. 371).

Esta fugaz referencia cinematográfica no evoca —o sencillamente niega— alguna propiedad artística de las obras de cine, sino que rescata un aspecto social de su recepción ("la soledad en la multitud") y es ajena a la estructura de contenido. Además, en varios cuentos la periódica visita al cine no representa una reveladora e intensa actividad intelectual, sino que los personajes van al cine como por inercia, como si fueran a la peluquería o al supermercado. Lo que se enfatiza en tantos cuentos es el aspecto hartamente repetitivo de un ciclo de actividades aparentemente insustanciales que, sin embargo, ponen en funcionamiento los corroídos mecanismos de la rutina social y mental. Varias facetas del cine funcionan como pinceladas que complementan los paisajes de la rutina que en los relatos de Cortázar encadenan al hombre y su pensamiento. En "Reunión" (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) dice el narrador: "[…] mi periódico con sus editoriales inflados, mi café a mediodía con los médicos de guardia, mis lecturas y mis películas y mis ideales" (p. 577). De igual modo, se menciona en "Cambio de luces" (*Alguien que anda por ahí*, 1977) "los platitos de leche a la gata, el cine a cada rato, el amor" (p. 757). En "Tango de vuelta" (*Queremos tanto a Glenda*, 1980)

leemos: “Villa del Parque saliendo de su letargo y yéndose a los cafés y a los cines, empezando lentamente la noche del barrio” (p. 935). “Historias que me cuento” (también *Queremos tanto a Glenda*, 1980) contiene una contundente fórmula que sintetiza esta representación del cine irremediablemente consustancial al esparcimiento, así como a las convenciones sociales, cuando el narrador hace referencia a una “pareja amiga de fiestas y cines y besos en las mejillas” (p. 977). Resulta sumamente significativo el absoluto silencio, pues, respecto a las propiedades artísticas y/o al potencial de efectos que tienen las obras cinematográficas que se exhiben en el interior de un recinto que, en los cuentos de Cortázar, alberga caricaturescos espectáculos de música y desfiles, o aparece tan simbólicamente contiguo a cafés, pensiones y boliches: “caminaba por Melincué y General Artigas, buscaba un hotel o una pensión baratieri, se instalaba sin apuro, tomando mate en la pieza y yendo a los boliches o al cine por la noche” (“Tango de vuelta”, p. 933).

Cuando el cine se filtra como tema de conversación “de charla en charla” entre los personajes sobresale la manifiesta intrascendencia de un asunto que ni siquiera merece mayores precisiones, dado que por lo general los cuentos aluden al cine sin ninguna explicación acerca de qué aspecto exactamente se está tocando, más o menos como si estuviera claro que siempre se trata de lo mismo. En tal sentido, “La autopista del sur” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) contiene otra representativa referencia cinematográfica en las percepciones del ingeniero del Peugeot 404, desde cuya perspectiva se narra la historia de un tremendo embotellamiento que obliga a los conductores a bajar de sus vehículos para observar el panorama e intercambiar opiniones con las demás personas afectadas:

> era tan monótono que al final, después de charlar con los dos hombres del Taunus y de intentar sin éxito un cambio de impresiones con el solitario conductor del Caravelle, no quedaba nada mejor que volver al 404 y reanudar la misma conversación sobre la hora, las distancias y el cine con la muchacha del Dauphine (“La autopista del sur”, p. 531).

“La hora y las distancias” representan también estrictas normas convencionales que se traducen en hábitos culturales que muchos

cuentos de Cortázar subvierten por medio de fenómenos inconmensurables racionalmente. Precisamente la dimensión temporal sufre en "La autopista del sur" una extraña transformación que acaso extiende el embotellamiento durante años en la autopista. Además, la hora y las distancias forman parte de aquella dimensión tan mensurable y racional "de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas" contra el cual se oponen "[c]asi todos los cuentos que [ha] escrito" Cortázar, según expresa el escritor en "Algunos aspectos del cuento".[32] Nuevamente es importante destacar la contigüidad temática del cine respecto a la hora, las distancias, el trabajo, los cafés.

Los hábitos culturales y la rutina mecánica de los individuos regidos por la costumbre de todos los días son algunos de los temas abordados por otro cuento que también alude al cine en el marco de conversaciones superficiales enmarcadas en implacables convenciones sociales que rigen el comportamiento del individuo en su interacción social e incluso íntima. En "Manuscrito hallado en un bolsillo" (*Octaedro*, 1974) el protagonista inventa un juego para conocer a una mujer en el metro de París. Pero las reglas del extraño juego que inventa en el así llamado "mundo de abajo", el metro, son al menos tan arbitrarias y complicadas como el catálogo de normas y convenciones sociales vigentes en el "mundo de arriba", en el cual la gente lleva una "vida sencilla y a horario" ("Manuscrito hallado en un bolsillo", p. 694). En este sentido, las conversaciones y las citas de ninguna manera pueden ser espontáneas e imprevistas, como sucede abajo durante la incitante ceremonia del juego que inventa el personaje a bordo del metro, sino que deben programarse en la agenda y se producen, pues, a horario: "Fuimos puntuales y nos contamos películas, trabajo, verificamos diferencias ideológicas parciales" ("Manuscrito hallado en un bolsillo", p. 693).

Sin ninguna especificación de cineastas, géneros o estilos, el cine retorna como ligero tema de conversación en el insustancial prólogo

32 Cortázar, Julio, *Obras completas VI: Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 371.

de una charla de café del protagonista con una mujer que conoció en el metro. Es evidente que esta conversación contiene en el mundo del cuento un asunto existencial que hay que resolver, pero las reglas de juego de la cortesía y las buenas costumbres suelen recomendar, pues, un sutil proemio introductorio sobre cosas cotidianas ("trabajo", "películas"…) para luego ir al grano. De ninguna manera es casual en Cortázar el visible desplazamiento del cine al insignificante capítulo marginal de una tertulia que incluye otros temas de mayor relevancia en el contexto del cuento. Tampoco pasa desapercibida la evocación de películas en contacto inmediato con la descolorida dimensión laboral, que se repite día a día. Entre copas y cafés, dice el narrador: "en algún momento nos reímos, alguien hizo la primera broma, descubrimos que nos gustaban los mismos cigarrillos y Catherine Deneuve" ("Manuscrito hallado en un bolsillo", p. 693).

En otro cuento del mismo volumen *Octaedro*, el cine también se filtra como tema de conversación superficial sin mayores consecuencias en el argumento o el pensamiento de los protagonistas cuando, por ejemplo, se afirma que un personaje "se empecinaba en que Manuelita tomara un trago, y hasta le hablaba de cine y de carreras; yo me mandaba una grapa tras otra sin querer pensar en nada" ("Las fases de Severo", p. 731). Estos contextos tienen en común que integran el cine y muy probablemente también las obras fílmicas en el sofocante circuito de procedimientos convencionales que se repiten a diario, como lo expresamente señalado por un personaje del cuento "Satarsa" (*Deshoras*, 1983): "—Bah —dice Lozano—, la convención de siempre, la buena conciencia arrastrándose en la historia desde el vamos, Abel el bueno y Caín el malo como en las viejas películas de cowboys" (p. 1026). Llama la atención que el personaje recurre justamente a un difundido género cinematográfico para ilustrar su argumentación acerca de la masiva recurrencia de antiguos rasgos, aún vigentes. No importa que el *western* articule principios mucho más complejos que la sencilla clasificación dicotómica imaginada por el personaje, lo que aquí es importante advertir es que "el cine" reaparece en una lógica de argumentación que se apoya en lo cinematográfico en cuanto sistema con el objetivo de remarcar lo que en el mundo del cuento parece ser monótono y, sobre todo, exasperantemente repetitivo. En el mismo

tono, señala el narrador de "Diario para un cuento" (*Deshoras*, 1983): "me aburre lo consecutivo pero tampoco me gustan los flashbacks gratuitos que complican tanto cuento y tanta película" (p. 1082). Como en el contexto anteriormente señalado, esta argumentación también alude a un rasgo estético de ciertas películas de cine para ejemplificar un juicio poco favorable respecto a las técnicas convencionales de narración (fílmica). Es notable cómo "el cine" funciona en estos cuentos como privilegiado campo referencial a la hora de descalificar ciertos principios tradicionales y esquemas saturados de convenciones. Esto se percibe claramente en "Los pasos en las huellas" (*Octaedro*, 1974), cuyo protagonista se propone escribir un libro sobre la vida y la obra de un poeta. Para ello especula bastante acerca de qué estilo optará para elaborar su estudio: "La biografía y la crítica podían derivar peligrosamente a la facilidad, apenas se las orientaba hacia ese tipo de lector que espera de un libro el equivalente del cine [...]. Hallar el ángulo que permitiera escribir un libro de lectura apasionante sin caer en recetas de best-seller" ("Los pasos en las huellas", 1974, p. 670). Otros personajes asocian sin escrúpulos el cine para burlarse de expresiones rimbombantes automáticamente interpretadas como títulos ideales para filmes: "—La Quinta —me humedeció en la oreja la señora de Jonatán—. El éxtasis de la tragedia. Pensé que era más bien un título para película, y cerré los ojos" ("Las Ménades", *Final del juego*, 1964, p. 429).

El narrador del cuento "La noche boca arriba" (*Final del juego*, 1964) alude a filmes cuando describe las borrosas percepciones visuales y mentales del protagonista internado en un hospital y sumido en un tormentoso estado febril a causa del tratamiento que recibe después de sufrir un accidente de tránsito: "como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse" (p. 508). Algo parecido ocurre en "La puerta condenada" (*Final del juego*, 1964), cuando el narrador subraya el desinterés de la protagonista respecto a la cartelera del vecino cine: "En el cine de al lado daban dos películas que ya había visto, y en realidad no tenía ganas de ir a ninguna parte" (p. 416). La abierta antipatía contra el cine demostrada por este personaje contrasta con la representación de otras manifestaciones artísticas —no cinematográficas— que irrum-

pen sin clemencia en el mundo y la mente de los protagonistas de otros cuentos de Cortázar. Es sugerente la manera en que el narrador de "La puerta condenada" describe el cuarto de hotel que habita la protagonista: "En la habitación había una pequeña ventana que daba a la azotea del cine contiguo; a veces una paloma se paseaba por ahí" (p. 415). La insignificancia que tiene en el argumento del cuento este detalle del edificio del cine, más o menos visible desde una pequeña ventana y ocasionalmente visitado por una paloma, admite, desde el punto de vista de la serie de connotaciones examinadas en estas páginas, una interpretación bastante simbólica.

Este particular tratamiento literario que recibe el medio cinematográfico y las películas en boca de personajes y narradores tal vez no llame tanto la atención si se consideran las referencias sueltas de manera aislada en cada relato. Lo llamativo radica en los evidentes paralelismos en el modo de evocar el cine en diferentes contextos y lógicas de argumentación, así como en la postura que se perfila a lo largo de varios textos respecto al cine y las películas. A través de varios cuentos se perciben ecos muy similares en la forma en que aparecen variadas dimensiones del cine en los hábitos, el habla, la rutina social y en las estrategias de argumentación de los protagonistas o narradores. A la luz de esta manera tan particular de tematizar "el cine", resulta muy difícil olvidar la serie de connotaciones construidas a lo largo de tantos textos cuyos ecos intertextuales resurgen cuando en el último volumen de relatos publicado en vida por el escritor se puntualiza en un cuento que un personaje "cambió de tema y se puso a hablar de cine" ("Deshoras", *Deshoras*, 1983, p. 1058). En esta muy sugerente expresión confluyen, pues, desde el punto de vista intertextual, las connotaciones acerca del cine distribuidas en tantos cuentos precedentes.

5. Reflexiones finales

En los cuentos abordados sobresale nítidamente la imagen de un inofensivo entretenimiento cinematográfico hondamente anclado en la dimensión más cotidiana de los protagonistas. Es sabido que en los relatos de Cortázar, por lo general, entran en contacto dos dimen-

siones diferentes en la medida en que se enfrentan "dos formas del ser, dos estados vivenciales, dos posibilidades; [...] el acontecer de dos realidades".[33] La primera dimensión opera generalmente de marco inicial de los sucesos y representa muchas veces un mundo cotidiano por el cual circulan "personajes ordinarios que efectúan acciones comunes en un ambiente familiar".[34] Asimismo, esta primera dimensión de muchos cuentos de Cortázar traza en detalle "la rutina mecánica de la vida moderna".[35] Precisamente entre las acciones más comunes de los protagonistas de los cuentos examinados se enlaza, pues, el cine como habitual ritual social que colabora en la configuración y puesta en escena de la rutina mecánica de la vida moderna, y en la mayoría de los casos, sin ningún potencial de alterar mínimamente este orden, al contrario, lo sustenta formidablemente: "la vida seguiría igual, la oficina, el cine".

En varios cuentos de Cortázar el cine forma parte integral de aquella dimensión de mundo cuyas coordenadas espaciotemporales se fracturan abriendo paso hacia el otro lado, cuando la historia se proyecta "por ósmosis desconcertante [...] hacia las fronteras de lo concebible, hacia la vulneración de lo real razonable".[36] La escritura, la lectura, la fotografía, la música, "las cartas de mamá", "una isla a mediodía", la imaginación, los juegos y los viajes —no tanto el cine— representan factores que impulsan esta subversión de lo cotidiano hacia insospechadas dimensiones que trascienden el orden racional de las cosas. En tal sentido, Alazraki remarca en los cuentos de Cortázar una "tensión entre dos fuerzas opuestas —una que nace del plano temporal, otra que la niega; una que agota el espacio de la geometría, otra que la

33 López Chuhurra, Osvaldo, "...sobre Julio Cortázar", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 211, 1967, p. 11.

34 Yurkievich, "Julio Cortázar: al calor de su sombra", p. 13.

35 Carrillo, Germán Darío, "*Autopista del sur*, de J. Cortázar: estudio de una alternativa inalcanzable", en: Centro Iberoamericano de Cooperación (ed.), *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, vol. 2, pp. 1111.

36 Yurkievich, "Julio Cortázar: al calor de su sombra", p. 14.

trasciende—".[37] Desde esta óptica, el cine opera entre las fuerzas que implantan y fortalecen el *statu quo* en el hábito, el lenguaje y hasta el pensamiento de los personajes.

El conjunto o la red de explícitas referencias cinematográficas dosificadas en tantos cuentos engloba los hábitos mentales de los protagonistas. Los cuentos examinados no se caracterizan tanto por el despliegue de fenómenos semióticos o técnicos de la cinematografía, antes bien, enfocan el funcionamiento del cine y las películas en el plano cultural. Más allá de evocar diferentes elementos relacionados con el sistema del cine en tanto *explizite Systemerwähnung*,[38] la "institución cinematográfica" insinuada por aquellos textos encierra también la "maquinaria mental" de los personajes-espectadores, tal como la noción sugerida por Metz:

> L'institution cinématographique, j'y insiste une fois de plus, ce n'est pas seulement l'industrie du cinéma (qui fonctionne pour remplir les salles, et non pour les vider), c'est aussi la machinerie mentale —autre industrie— que les spectateurs "habitués au cinéma" ont historiquement intériorisée et qui les rend aptes à consommer les films. (L'institution est hors de nous et elle est en nous, indistinctement collective et intime [...]).[39]

El conjunto de referencias cinematográficas examinadas en los cuentos de Cortázar constituye una idea de "institución cinematográfica" —incluida la maquinaria mental— íntimamente enraizada en la gran costumbre, lo que no solo implica el ritual social de ir al cine, sino que también se aplica al contenido y sobre todo al anquilosamiento narrativo de obras fílmicas explícita e implícitamente aludidas en los relatos e incapaces, pues, de provocar extrañamientos o sacudidas metafísicas en los protagonistas. Y estos, a su vez, aparecen acostumbrados o sencillamente resignados a un entretenido espectáculo de cine medularmente entrelazado con la rutina.

---

37 Alazraki, Jaime, "Prólogo: Puentes hacia la otredad", en: Julio Cortázar, *Obras completas I: Cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 50.

38 Rajewsky, *Intermedialität*, pp. 79 s.

39 Metz, Christian, "Le signifiant imaginaire", en: *Communications*, 23, 1975, p. 6.

Por otra parte, esta manera de concebir el cine contrasta con las entusiasmadas experiencias y declaraciones cinéfilas expuestas por el escritor en tantos contextos anteriormente comentados. Teniendo en cuenta las diferentes propuestas y sesudas reflexiones cinematográficas que hace Cortázar es posible percibir claras divergencias entre un tipo de cine más ambiguo e inquietante privilegiado por el escritor —en tanto espectador y muy exigente colaborador en proyectos de cine—, y aquel efímero e insustancial entretenimiento evocado en tantos cuentos suyos. Profundamente consciente de los potenciales artísticos, sociales y políticos que la "institución cinematográfica" es capaz de desplegar en diversos ámbitos de la cultura, Cortázar traza en varios cuentos una imagen del séptimo arte que, a diario, contribuye a solidificar una limitada visión de mundo que sus obras, ensayos, beligerantes "capítulos prescindibles" y pensamientos combaten enfáticamente. El paradigma convencional de películas explícita e implícitamente aludidas en muchos cuentos contradice los conocidos pensamientos poetológicos del escritor en lo concerniente a su propósito de quebrar los hábitos mentales del lector/del espectador o subvertir el pensamiento lógico-racional en busca de alternativas más allá de la coherencia, la causalidad y la costumbre. Así, desde una perspectiva intertextual, enfocándolas desde el contexto global de la obra de Cortázar, las referencias cinematográficas antes examinadas sintetizan las diatribas del autor contra difundidas y exitosas narrativas convencionales *best-seller*, pero al mismo tiempo recuerdan también las contrapropuestas o alternativas narrativas desarrolladas por el escritor en tantos contextos ficcionales y no ficcionales. En otras palabras, a través de las referencias cinematográficas en los cuentos se pone en escena el despliegue del modelo narrativo paradigmático combatido por el autor a lo largo de su trayectoria artística e intelectual. En ocasiones resulta difícil no apreciar la ironía en el tono burlón de evocar el cine y las películas inmediatamente relacionados con grotescos espectáculos de música y desfiles, títulos rimbombantes, boliches o zoológicos y —hay que insistir en ello— en contraste con el poder de la fotografía o la música en tantos textos de su autoría.

Pero quizá este modo de retratar la "institución cinematográfica" en los cuentos de un cinéfilo escritor y exigente espectador, acentuan-

do o denunciando una ritualidad banal así como una incesante solidificación de convenciones éticas y estéticas, sin embargo encierre el silencioso e imperioso deseo de aproximar la cultura cinematográfica dominante a las premisas *morellianas* expuestas en *Rayuela*, o al menos a los potenciales perturbadores que en tantos cuentos y ensayos del mismo autor tienen la literatura, la música o la fotografía. Desde esta perspectiva, la constante referencia a una inocua "institución cinematográfica" —fuera y lejos de la poderosa esfera de extrañamiento que en los cuentos de Cortázar desconcierta a la vez que amplía los mecanismos de la razón— representa, tal vez, una apelación y un íntimo deseo de integración del cine y las películas a los diferentes potenciales concedidos en tantos textos a la fotografía o al *jazz*.

A la luz de estas observaciones resulta bastante sugestivo que en uno de los últimos volúmenes de cuentos de Cortázar un selecto grupo de cinéfilos espectadores renuncia a una postura pasiva de recepción y decide finalmente intervenir con firmeza en la composición tradicional de ciertas películas de cine y en sus "caídas en lo convencional o lo previsible" ("Queremos tanto a Glenda", *Queremos tanto a Glenda*, 1980, p. 887). El cine, la recepción y especialmente la cinefilia recobran en este relato un papel protagónico que no podrá ser estudiado en detalle en este contexto. Sobre todo, la fundamental idea cortazariana acerca del papel de la activa recepción en cuanto acto de (co)creación reaparece en este cuento en la arena cinematográfica. Los protagonistas efectúan por su cuenta —de manera clandestina e ilegal— "cambios", "cortes", "modificaciones de montaje y de ritmo" ("Queremos tanto a Glenda", p. 888) en las películas de cine protagonizadas por su estrella favorita Glenda Garson —el relato recuerda a la actriz Glenda Jackson— con el objetivo de preservarla de las habituales estructuras asaz conocidas y mundialmente consumidas hasta el hartazgo. Para ello rescatan varias copias esparcidas en todo el mundo y contratan los servicios de laboratorios de montaje especializados. Dice el narrador: "De golpe los errores, las carencias se nos volvieron insoportables; no podíamos aceptar que *Nunca se sabe por qué* terminara así [...]" ("Queremos tanto a Glenda", p. 887). Más allá de las posibles significaciones e interpretaciones que pueda tener aquella insólita intromisión de los personajes en la estructura de los

filmes en el argumento de este cuento en particular, el notable inconformismo de estos espectadores en lo relativo a su categórica negación de modelos cinematográficos "convencionales y previsibles", así como su "misión" de cambiar las cosas, contrasta, desde el punto de vista intertextual, con los anteriores personajes que van al cine o a los cafés "como siempre" y que charlan sobre filmes entre tabaco y trabajo, es decir, personajes-espectadores que aceptan —resignados— la ritual visita al cine con la obligatoria repetición de conocidos esquemas narrativos, tan comunes como besos en las mejillas. En cambio, "Queremos tanto…" —como su autor a lo largo de su producción literaria— enfrenta arraigados convencionalismos —en lo relativo a contenidos y sobre todo a la mecánica de su recepción— de otra manera, dado que, en afanosa busca de rumbos cinematográficos más creativos, los astutos protagonistas se proponen transgredir las históricas pautas tradicionales tan hondamente instauradas en los hábitos y la maquinaria mental de los espectadores de cine.

Hacia el final de su producción cuentística el escritor retoma con ímpetu el tema del cine con una dinámica bastante diferente respecto a las referencias que en otros cuentos construyen, como se ha observado, una imagen estática e irónica de una "institución cinematográfica" irreversiblemente arrinconada en la gran costumbre. Mientras que en "Continuidad de los parques" una novela asalta a su lector cómodamente arrellanado en su sillón favorito para trastocar sus tradicionales hábitos de lectura, en "Queremos tanto a Glenda" se produce un movimiento inverso, los espectadores saltan de la butaca a fin de trastornar las estructuras convencionales de las películas de cine. Y como se sabe muy bien, Cortázar retoma el argumento de "Queremos tanto a Glenda" al inicio de su último volumen de relatos, *Deshoras* (1983), en "Botella al mar", un texto disfrazado de carta dirigida a Glenda Jackson. Al contrario del habitual tratamiento literario del cine en otros cuentos, en este texto sí es posible observar al menos el atisbo de un posible efecto de extrañamiento que provoca una película en un plano simbólico, dado que, así lo interpreta la voz del relato, el personaje interpretado por Jackson en este filme —que se titula precisamente *Hopscotch* (1980) y se estrena el mismo año que el volumen *Queremos tanto a Glenda*—, parece desafiar subrepticiamente al autor

del cuento "Queremos tanto a Glenda" (y de *Rayuela*) a través de una "hermosa simetría": "En el cuento que acaba de salir en México yo la maté simbólicamente, Glenda Jackson, y en esta película usted colabora en la eliminación igualmente simbólica del autor de *Hopscotch*. [...] sé de sobra que en su mensaje no hay venganza sino una incalculablemente hermosa simetría" ("Botella al mar", p. 1000). Pero, es necesario añadir que este posible efecto de extrañamiento no surge a raíz de una creativa construcción fílmica más ambigua y turbadora ("La película, desde ya puedo decir que despreciable [...] por eso sentí que detrás de esa trama más bien estúpida y cómodamente vulgar se agazapaba otra cosa", "Botella al mar", p. 999), sino que es fruto de un azar o una simetría que trasciende la esfera cinematográfica. Aun así, lo novedoso en este contexto radica en que la cristalización de un fenómeno inquietante ahora se produce a través del cine.

Bibliografía

Alazraki, Jaime, "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", en: *Revista Iberoamericana*, 130-131, 1985, pp. 21-46.

Alazraki, Jaime, "Prólogo: Puentes hacia la otredad", en: Julio Cortázar, *Obras completas I: Cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 39-66.

Bongers, Wolfgang, *Schrift/Figuren: Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000.

Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (eds.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

Carrillo, Germán Darío, "*Autopista del sur*, de J. Cortázar: estudio de una alternativa inalcanzable", en: Centro Iberoamericano de Cooperación (ed.), *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, vol. 2, pp. 1111-1119.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2003 [1963].

Cortázar, Julio, *Último round*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1999 [1969].

Cortázar, Julio, *Cartas 1: 1937-1963*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Cortázar, Julio, *Cartas 2: 1964-1968*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Cortázar, Julio, *Territorios*, Ciudad de México, Alfaguara, 2002 [1978].

Cortázar, Julio, *Obras completas I: Cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

Cortázar, Julio, *Obras completas VI: Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

Cortázar, Julio/Dunlop, Carol, *Los autonautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*, Buenos Aires, 1983.

Cortázar, Julio/Prego Gadea, Omar, *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004 [1984].

Cortázar, Julio/Roa Bastos, Augusto/Saer, Juan José/Sarquís, Nicolás, *Mesa redonda: cine y literatura*. Grabada en la Universidad de Le Mirail, Toulouse, Francia. Buenos Aires 1978 (VHS).

López Chuhurra, Osvaldo, "…sobre Julio Cortázar", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 211, 1967, pp. 5-30.

López Petzoldt, Bruno, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.

Maturo, Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Stockcero, 2004 [1968].

Metz, Christian, "Le signifiant imaginaire", en: *Communications*, 23, 1975, pp. 3-55.

Peña-Ardid, Carmen *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra,1999.

Pfister, Manfred, "Zur Systemreferenz", en: Ulrich Broich/Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer,1985, pp. 52-58.

Pucciarelli, Ana María, "Análisis de 'Cartas de mamá'", en: Ángel Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Tlahuapan/Puebla, Premiá, 1985, pp. 257-274.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel, UTB, 2002.

Sández, Mariana, *El cine de Manuel: un recorrido por la obra de Manuel Antín*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.

Utrera, Rafael, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

Yurkievich, Saúl, "Julio Cortázar: al calor de su sombra", en: *Revista Iberoamericana*, 130-131, 1985, pp. 7-20.

Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona/Buenos Aires, Edhasa, 2004 [1994].

Filmografía

Antonioni, Michelangelo, *Blow-Up*, Inglaterra/Italia/EE.UU., 1966.

Antin, Manuel, *La cifra impar*, Argentina, 1962.

Antin, Manuel, *Circe*, Argentina, 1964.

Buñuel, Luis, *L'âge d'or*, Francia, 1930.

Buñuel, Luis, *Los olvidados*, México, 1950.

Buñuel, Luis, *El ángel exterminador*, México, 1962.

Godard, Jean-Luc, *Pierrot le fou*, Francia/Italia, 1965.

Neame, Ronald, *Hopscotch*, EE.UU., 1980.

Romero, George A., *Night of the Living Dead*, EE.UU, 1968.

Tankelevich, Ignacio, *La sombra del pasado*, Argentina, 1947.

Fin de cinéma / ¿Fin de ruta? El enlace de *Week-end* de Jean-Luc Godard (1967) con "La autopista del sur" de Julio Cortázar (1966)

Rike Bolte

D'abord, je le répète, l'autoroute doit être continue. L'autoroute est l'équivalent de ce qu'est dans l'organisme humain le système circulatoire, elle apporte la vie et par conséquent, on n'imaginerait pas des artères qui auraient des goulots d'étranglement sous prétexte qu'à cet endroit là il semble qu'on ait besoin d'un peu moins de sang.

Discurso de Georges Pompidou en la inauguración de la autopista Lille-Marseille, 29-10-1970.

1. Introducción: la autonáutica del caos y el itinerario de este artículo

Los itinerarios son huellas de un principio consustancial a numerosas culturas humanas: el afán teleológico, la metafísica de los fines y propósitos. Esta metafísica como factor inherente al orden (logocéntrico) conlleva un entendimiento lineal y supone una polarización entre el orden y su supuesto contrario, el caos, todo bajo la supremacía de un "Orden" con mayúsculas. Con ella es posible establecer dispositivos ordenadores y a la vez derivar proyecciones transcendentales que evidencien una inmunidad asequible contra el des-orden.[1]

La teoría del caos es una rama interdisciplinaria de gran crecimiento proveniente de las matemáticas y la física, con ramificaciones en la filosofía, las ciencias sociales y la estética, la cual se dedica a estudiar sistemas de alta potencialidad dinámica.[2] Esta disciplina ha demostrado que a pesar de la sinonimia caos-desorden, el caos constituye su orden propio, cuya aceptación hace posible entrever la realidad como una nueva complejidad.[3]

Desde la filosofía, Friedrich Nietzsche ha pensado el caos en forma cardinal, como presencia y representación múltiple implícita del orden —o como el orden mismo— y le ha atribuido momentos recursivos,[4] según los cuales el orden "en sus vasos comunicantes con el caos, [...] se pliega y, al hacerlo, [...] produce representaciones que son la imposibilidad misma del orden".[5]

1 Cf. Bravo, Víctor, "Ciencia y poética del caos", en: *Escritura* XIX, 37-38, enero-diciembre 1994, pp. 72 ss.

2 Cf. Gleick, James, *Chaos: Making a New Science*, New York, Penguin Books,1987; Kiel, L. Douglas/Elliott, Euel W., *Chaos Theory in the Social Sciences: Foundations and Applications*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997; Eve, Raymond A./Horsfall, Sara/Lee, Mary E., *Chaos, Complexity and Sociology*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 1997; Mc Carthy, John Aloysius, *Remapping Reality: Chaos and Creativity in Science and Literature (Goethe, Nietzsche, Grass)*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006.

3 Mc Carthy, *Remapping Reality: Chaos and Creativity*, pp. 16 y 18.

4 Cf. Mc Carthy, *Remapping Reality: Chaos and Creativity*, pp. 11-134.

5 Bravo, "Ciencia y poética del caos", p. 77.

La teoría de la fractalidad[6] y la mecánica cuántica, entre otros discursos que forman el corpus de la teoría del caos, consiguen aprehender y poner en evidencia una "gramática del caos".[7] Visiones de la complejidad y los repliegues del ser, que también se afincan en las producciones estéticas, entre ellas las literarias, donde se producen mapas del desorden, organizan los microsistemas dentro de sus macro-marcos, protagonizan el *coup de dés*, la *mise an abyme*, trazan odiseas matemáticas, transformaciones, irrupciones e implosiones de sistemas. Itinerarios.

En el campo de la literatura, han dejado su marca desde la antigüedad ciertas modalidades narrativas y poéticas que negocian con la pérdida del control, en tanto que articulan transformaciones de sistemas incalculables y abruptos, colapsos o estallidos, muchas de ellas catalogables como catástrofes.[8] A lo largo de la historia, una y otra vez emerge una estética del caos y su respectiva "metaforología" —cuyo transcurso ha sido estudiado por Peter Weingart y Sabine Maasen[9]— o esta es registrada con más atención para resultar a continuación canonizada en los limbos epistemológicos, precisamente cuando acontecen dislocaciones en órdenes demasiado establecidos, por ejemplo

---

6 Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Barcelona, Tusquets, 1993. El término "fractal" (de lat. *fractus*, quebrado) proviene de la matemática geométrica, aunque distante de su variante tradicional, y fue acuñado por Benoît Mandelbrot en los años setenta del siglo xx. Son fractales los conjuntos geométricos cuya dimensionalidad es difícil de definir; algunos conjuntos, denominados como 'autosimilares' o 'cuasiautosimilares', presentan una misma forma que el todo, pero a otra escala y con ciertas divergencias formales. En el arte fractal —ante todo el visual y el musical— se articula la dinámica de un crecimiento que, según la teoría del caos, parte de que de un orden establecido se desprenden nuevas formas que aumentan la complejidad del todo.

7 Bravo, "Ciencia y poética del caos", p. 78.

8 Estas han sido definidas por Thom, René, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion, 1983. Hay diferentes grados y tipos de catástrofes: desestabilizaciones, expresiones extremas, destrucciones con pérdida o conservación de energía (es decir, que implican o un 'no retorno' o un 'eterno retorno'). Cf. también Bravo, "Ciencia y poética del caos", p. 81.

9 Weingart, Peter/Maasen, Sabine, "The Order of Meaning: The Career of Chaos as a Metaphor", en: *Configurations*, 5.3, 1997, pp. 468-472.

en tiempos de la Ilustración y con sus nuevas pautas de determinación y orientación, racionalistas y cientifistas. Posteriormente y de forma ejemplar para el romanticismo se expresa una visión del mundo desprendida del orden, se formulan programas estéticos que idolatran la irregularidad. El *Kunstchaos* ("caos artístico") es para los románticos el orden auténtico: traduce el *statu quo* negativo posterior a la Revolución y en términos positivos, la plenitud del universo.[10] En el siglo xx, destaca la teoría de la (neo-)fantástica, protagonizada por Roger Caillois en los años sesenta, revisada poco después por Tzvetan Todorov y actualizada por Uwe Durst, entre otros, en el siglo xxi.[11] Estas perspectivas sobre la fantástica ofrecen una gama de conceptos y términos que apuntan por un lado, al territorio de los afectos y por otro y a nivel discursivo, a la psicología y al psicoanálisis (desdoblamientos del yo, *Doppelgänger*, recursividades obsesivas, leyes del inconsciente que estructuran el texto), aunque también recurran de alguna manera a las matemáticas.

Para la teoría de la fantástica como para la teoría del caos, los textos de Jorge Luis Borges en este último sentido constituyen indudablemente un modelo ideal de aplicación. Este artículo, sin embargo, re-

---

10 Cf. Genin, Christoph (ed.), *Images et esthétique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 76.

11 Para Caillois, Roger, *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, la fantástica es el género del miedo. Además, este autor establece la noción de la "ruptura" (que diferencia a lo fantástico del orden reconocido). Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 1970, a su vez, afirma que el psicoanálisis ha reemplazado la narrativa de la fantástica. Durst introduce el término del sistema de realidad ("Realitätssystem"), que denomina la autorreglamentación de la realidad literaria y la divide en un sistema de realidad real que aparenta tener una relación intrínseca o idéntica con la realidad extra-literaria y por lo tanto habla de un nivel fantástico conforme con el orden convencional (por ejemplo, el misterio), y en un sistema de realidad maravilloso que opera con entidades abiertamente extrañas (magia, vampirismo, etc.). El caso más sutil es el que se crea en el espacio de la diferencia entre estos sistemas, en el 'salto entre los sistemas' ("Systemsprung") donde se va creando un 'no-sistema'. La teoría de Durst parte de una gran movilidad del texto fantástico y hace posible que se lo catalogue según su grado de inconstancia o versatilidad. Cf. Durst, Uwe, *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen, Francke Verlag, 2001.

flexiona acerca de un texto del supuesto polo opuesto de la fantástica argentina, Julio Cortázar. Para su análisis serán tomadas en cuenta algunas de las ideas recién nombradas de la estética del caos y otros aspectos que serán expuestos a continuación, para luego examinar su acoplamiento con el cine europeo.

Se trata del cuento “La autopista del sur”, de 1966, el cual forma parte de uno de los libros de cuentos más citados del autor, *Todos los fuegos el fuego*,[12] un corpus de ocho cuentos en total compuestos con gran precisión, cuyas tramas se desarrollan en diferentes lugares del mundo (Argentina, Cuba, Francia, etc.) y cuyo denominador común es el motivo del desplazamiento espacial y temporal. Esta característica de *Todos los fuegos el fuego* se aprecia también en *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, obra escrita en pareja por Cortázar y Carol Dunlop, y publicada en 1983 tras el fallecimiento de Dunlop.[13] Asimismo, el motivo del desplazamiento también es cardinal en *Rayuela*.[14]

Si entendemos el cuento como un “reporte de [una] zona de extrañamiento”, para decirlo en palabras de Alberto Paredes,[15] “La autopista del sur” sería un grandioso ejemplo, ya que reúne personajes anonimizados y cosificados hasta el punto de ser identificados por la marca del automóvil que conducen. A su vez, los vehículos definen las diferencias entre aquellos que quedarán tan fabulosamente estancados en el sinfín de la autopista estática. La autopista, sitio que según el sentido común metonimiza el avance y la velocidad, se convierte en un obstáculo en el que los atascados empiezan a habitar. Como si se tratara de fundar una nueva comunidad, se instalan, desarrollan

12 Cortázar, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Punto de lectura, 1966. Aquí citamos de Cortázar, Julio, *Obras Completas I. Cuentos* (edición e introducción general de Saúl Yurkievich, colaboración de Gladis Ancheri y prólogo de Jaime Alazaraki), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

13 Cortázar, Julio/Dunlop, Carol, *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, Buenos Aires, Alfaguara, 1983.

14 Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Cúspide, 1963.

15 Paredes, Alberto, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 29.

prácticas de supervivencia, empiezan a convivir en circunstancias paralelas, sin abandonar su nuevo modo de existencia: la inmovilidad y, de vez en cuando, el *stop and go*.

A continuación, presentaremos en detalle la estructura y el *plot* del cuento, para después contrastarlo con algunos aspectos de la estética de la película *Wee-kend* de Jean-Luc Godard.[16] Las obras de Cortázar y Godard comparten un tema que es objeto de la teoría del caos, ya que existe el fenómeno de los "embotellamientos repentinos" o "fantasma", es decir, un atasco aparecido de la nada, con un nimio factor desencadenante, pero con consecuencias graves, el cual concluye como comenzó, de repente y sin explicaciones.

El itinerario de este artículo, por lo tanto, se orienta a la pregunta acerca de una autonáutica del caos. Uno de sus propósitos es mostrar cómo en el texto de Cortázar se inscribe la implosión de un sistema regular cuando los personajes viven un lento encierro y, además, un encierro en la lentitud. Sin el menor aviso, estos personajes se hallan en un *non-lieu* por excelencia que los hará sufrir una especie de tránsito permanente.

Las dos obras cinematográficas entretanto intentan presentar una contracara del *roadmovie*. En la película de Godard, que será examinada con más detenimiento, la paradójica movilidad de la modernidad dispara a los personajes a un microcosmos liminal que, como explica una secuencia del film mismo, terminará nada menos que con el cine en sí, y al igual que el texto de Cortázar, hace uso de una "estética intersticial".[17]

Pero también la obra de Comencini, que será presentada de forma más breve, produce direcciones de marcha propias —internas y externas— con sus respectivos horizontes temporales, y funciona por lo demás según una temporalidad medial. Es decir, que es posible

---

16 Godard, Jean-Luc, *Week-end*, Francia 1963, 103 minutos.

17 Cf. Yurkievich, Saúl, "Diez razones para leer a Cortázar", en: *Revista de la Universidad de México*, 1, 2004, p. 30; Bongers, Wolfgang, "Die Auto-Bahn. Zum Zivilisationsstau in Godards *Week-end* und Cortázars 'La autopista del sur'", en: Roloff, Volker/Winter, Scarlett Christiane (eds.), *Godard intermedial*, Tübingen, Stauffenburg Verlag,1997, p. 105.

hablar de una autonaútica tanto en el texto literario como en las obras cinematográficas y cabe, entonces, cuidando de no caer en un sentido de marcha demasiado lineal y arriesgando alguno que otro pliegue, preguntarnos cuáles son sus características mediales específicas.

2. "La autopista del sur" de Cortázar (1966): una ruta in/sólita

"La autopista del sur" es, según Roberto González Echevarría, entre los textos posteriores al innovador "La noche boca arriba" de *Final de juego* de 1956,[18] el que mejor permite estudiar "the trademark of Cortázar's stories – a mixture that Severo Sarduy has compared to Magrittes's portrait of a perfectly normal man in which a bird cage stands in place of the head".[19] Efectivamente, el cuento de 1966 cumple en todos sentidos con la concepción de la fantástica que el mismo Cortázar propagaba: nunca romper explícitamente con lo 'real', sino aplicar nuevos modos de presentar lo sólito con el fin de volverlo in/sólito,[20] en el sentido estricto de lo *un/heimlich*.[21]

En "La autopista del sur" cierto número de extraños resulta amalgamado por un "traffic jam of fantastic proportions that leads them to reveal their personal qualities",[22] lo cual creará una situación límite, y, a nivel semiótico, una "situation-sign".[23] Esta experiencia es

18 Cortázar, Julio, *Final de juego*, Ciudad de México, DeBolsillo, 1956.
19 González Echevarría, Roberto, "'La autopista del sur' and the Secret Weapons of Julio Cortázar's Short Narrative", en: *Studies in Short Fiction*, VIII, 1971, p. 132.
20 Cf. González Echevarría, "'La autopista del sur' and the Secret Weapons of Julio Cortázar's Short Narrative", p. 133.
21 Damos por conocido el argumento de Freud sobre lo siniestro. Cf. Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", en: *Psychologische Schriften* [1919]. Studienausgabe III, Frankfurt 1982, pp. 241-274.
22 Standish, Peter, *Unterstanding Cortázar*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001, p. 90.
23 González Echevarría, "'La autopista del sur' and the Secret Weapons of Julio Cortázar's Short Narrative", p. 134.

anunciada —sin embargo, de forma antitética— en el cuento, a nivel paratextual, por un epígrafe. Se trata del comentario del ensayista italiano Arrigo Benedetti conservado en su versión original: "Gli autotomobilisti accaldati sembrano non avere storia... Come realtà, un ingorgo automobilistico impressiona ma non si dice gran che".[24] En una entrevista televisiva de la Radiotelevisión Española con Joaquín Soler Serrano de 1977, Cortázar relata cómo, durante una estadía en Italia, se halló con esta sentencia de Benedetti y encontró "superficial y frívolo" lo que el ensayista había expresado. Para el escritor argentino,

> los atascos y los embotellamientos automovilísticos [...] prueban una especie de contradicción con la vida humana, [...] una [...] búsqueda de la desgracia, de la infelicidad, de la exasperación a través de la gran maravilla tecnológica que es el automóvil, que debería darnos la libertad y que vuelta a vuelta nos está dando las [...] peores consecuencias [...].[25]

Es decir, que los atascos sí son significantes, son precisamente un signo negativo de la sociedad moderna. La trivialización de los atascos por parte de Benedetti lleva a Cortázar finalmente a escribir "La autopista del sur". La anécdota quiere que un fatal día el escritor se encuentre por primera vez en un atasco que le permitirá concebir la lógica exacta del comienzo de su cuento.[26]

En el contexto de las declaraciones de Cortázar en televisión, una década después de la publicación del cuento, "La autopista del sur" se perfila una vez más como la parábola paradójica del anhelo maldito por la motorización que, a pesar de tener la función de facilitar el tránsito de un lugar a otro a los miembros de una sociedad, obstaculiza el acceso a una felicidad sin contratiempos. El automóvil es un mal

---

24 Benedetti, Arrigo, *L'Espresso*, 21 de junio de 1964.

25 Cortázar en *A Fondo*, Radiotelevisión Española, 1977, 73 minutos, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/> (última consulta 7 de octubre de 2017). La transcripción de las citas es nuestra.

26 Cortázar en *A fondo*.

civilizatorio y el atasco —esa prisión transitoria— la irónica expresión de dicho mal.

2.1. La transformación del tiempo como indicador de un caos asimilado en colectivo

La *ouverture* de "La autopista del sur" presenta un verdadero "campo de visión"[27]: un trecho ejemplar de una kilométrica cadena de automóviles atrapados en la flamante *autoroute*, a la entrada de París, un domingo de agosto. El escenario es conurbano y la composición automovilística la siguiente: según el inventario del personaje que encarna el centro perceptivo de la narración, un ingeniero en su Peugeot 404, hay una chica en un Dauphine, dos monjas en un Citroën, un grupo de jóvenes en un Simca y un Caravelle. Detrás del Dauphine se encuentra otro Peugeot con una pareja y su hijo, y delante del vehículo del ingeniero, un Taunus con varios chicos.[28] Además, se nombra un Citroën con una pareja mayor. Este el "plan de orientación" del ingeniero,[29] cuya historia entablará un *plot line* que, sin embargo, no monopolizará la acción.[30]

Uno de los primeros tópicos de "La autopista del sur" es el tiempo que, como referente cultural y simbólico, vivirá una mutante medición en el transcurso del embotellamiento. Inicialmente, el texto habla de un tiempo profano, medido de forma convencional: "Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo [...]. Cualquiera podía mirar su reloj [...]".[31] Este párrafo

---

27 Paredes, *Abismos de Papel: los cuentos de Julio Cortázar*, p. 94.
28 Cf. Cortázar, "La autopista del sur", p. 529.
29 Bongers, "Die Auto-Bahn. Zum Zivilisationsstau in Godards *Week-end* und Cortázars 'La autopista del sur'", p. 103.
30 Cf. González Echevarría, "'La autopista del sur' and the Secret Weapons of Julio Cortázar's Short Narrative", p. 133.
31 Cortázar, "La autopista del sur", p. 529. Debido a la notable cantidad de referencias que siguen, los números de página del cuento de Cortázar a partir de aquí irán entre paréntesis.

inicial insinúa que los acontecimientos se desenvolverán en un "tiempo habitual",[32] que parecería estar en manos de todos, como también sujeto a su calculada disposición. Por lo tanto, aún rige o es registrado por el texto, un tiempo objetivo y medible, indicador de una situación controlada. No obstante, y al igual que muchos otros textos de Cortázar, en "La autopista del sur" empieza a actuar una lógica temporal distinta. Con toda razón anota Eusebio Llácer que "la ruptura del tiempo que Cortázar persigue en su teoría del tiempo está implícita en 'La autopista del sur' por medio del motivo de la inmovilidad espacio-temporal provocada por el embotellamiento".[33] Dice el texto:

> [...] pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el bip bip de la radio midieran otra cosa, fuera el tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde [...] (529).

Medido desde la muñeca del personaje, el tiempo común quedará —o ya quedó— en otra parte. Se ha retirado hacia el lado civilizado/urbano de la realidad, que perderá su valor para los que quedaron atrapados en la cinta conurbana de la autopista. Esta retirada del tiempo se evidencia inmediatamente después del implícito *incipit* del texto ("Al principio..."), pero sin mencionar ninguna congestión en la autopista. Por lo tanto, se podría hablar de un "atascamiento repentino" que se manifiesta entonces como un estado sólito de las cosas, que los personajes asumirán y acorde al cual entrarán en una dimensión de marcha externa y más tarde también interna, de poco avance.

La condición de *rallenti* parecería una respuesta a la excesiva ambición que representa el haberse lanzado a la autopista el fin de semana, como si el *stop and go* ("[...] y no salir nunca de la primera velocidad, del desencanto insultante de pasar una vez más de la primera al punto muerto, freno de pie, freno de mano, stop, y así otra vez y otra vez

32 Standish, *Unterstanding Cortázar*, p. 65.

33 Llácer, Eusebio, "Relaciones espacio-temporales en tres cuentos de Cortázar: 'La autopista del sur', 'Las babas del diablo', 'Cartas de mamá'", en: *Escritura* XIX, 1994, p. 53.

y otra") (532), fueran el castigo ante la ilusa osadía: la exclusión de cualquier tipo de regularidad conocida.

> [...] han tenido que ponerse al paso, detenerse, seis filas a cada lado (ya se sabe que los domingos la autopista está íntegramente reservada a los que regresan a la capital), poner en marcha el motor, avanzar tres metros, detenerse [...] (532).

El recuadro —"plan de orientación" o "campo de visión"— que se le presenta al protagónico ingeniero de "la autopista del sur" equivale, por consiguiente, a una especie de *single situation*, a un *still* que funciona en sí como un sistema autárquico, pero que remite a algo más allá de sí mismo. Y, dentro de este recorte de realidad, resultado de un salto sistémico, se acomoda el des-orden en términos de tiempo y espacio, y también a nivel intersubjetivo, ya que, aunque los personajes estén atentos al retorno de la fluidez del tránsito, también se irán adaptando a las nuevas circunstancias.

Llama la atención que las figuras adopten hábitos significativos de la enajenación: por ejemplo, al bautizarse mutuamente con los nombres de sus vehículos,[34] como si en este acto, en este voluntario gesto de cosificación, se pudieran conservar los atributos del mundo que perdieron (urbano, de consumo, de estatus), o como si los autos fueran representaciones personificadas de sus propietarios y sintonizaran con ellos a nivel de una psicología simbólica. Es en este contexto donde además se harán patentes ciertos mecanismos de jerarquización, así como también de organización (expedicionaria y comercial):

> [...] el jefe, al que los muchachos del Simca llamaban Taunus a secas [...] pidió al ingeniero, al soldado y a unos de los muchachos que exploraran

---

34 Marcy E. Schwartz señala que se produce una comunidad entre los automóviles y sus dueños: "*Cortazar's 'Autopista del sur'* exemplifies the transformative role of travel and Paris. An exagerrated traffic jam along the highway from the south of France leading to Paris produces *a temporary society among the cars and their passengers*" (Schwartz, Marcy E., *Writing Paris: Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, Albany, 1999, p. 156; la cursiva es nuestra).

la zona circundante de la autopista y ofrecieran alimentos a cambio de bebidas (537).

No obstante, acabaremos viendo que estos intentos de reorganización son indicadores de una situación límite que pide tácticas de supervivencia, anti-catastróficas, por ejemplo, el trueque. El texto juega con los requisitos de la robinsonada, las consecuencias del aislamiento son arquetípicas: sed, falta de provisiones, preocupaciones por la salud, suicidios, muertes, embarazos etc., y exhibe un "folklore para luchar contra la inacción" (537-539, cita cf. 539).

La abolición del tiempo convencional mediante la inmovilizada aventura que narra "La autopista del sur" crea un grupo de personajes en situación de emergencia. Alberto Paredes enfatiza que esto "sucede en el exterior *visible* de una improvisada colectividad",[35] observación que alude implícitamente a otra dimensión, invisible, de los sucesos, que recién será desenvuelta cuando los personajes, lidiando con la irregularidad, experimenten más y más un tiempo-otro, "fragmentario",[36] pero finalmente cíclico.

Esta metamorfosis del tiempo que ha sido el horizonte de referencia de los personajes hacia un tiempo "cósmico" suspendido y disuelto finalmente en un "todo atemporal",[37] es anunciada mediante una serie de construcciones literarias que traducen la sensación del retorno o de la repetición. El texto ofrece construcciones reiterativas y aditivas, y asimismo metonímicas, como por ejemplo: "Todo era olor a gasolina, gritos destemplados de los jovencitos del Simca, brillo del sol rebotando en los cristales y en los bordes cromados", o "A la cuarta vez de encontrarse con todo eso, de hacer todo eso, el ingeniero había decidido no salir más de su coche", o también "A nadie le cabía duda de que algún accidente muy grave debía haberse producido en

---

35 Paredes, *Abismos de Papel: los cuentos de Julio Cortázar*, p. 94; la cursiva es nuestra.

36 Llácer, "Relaciones espacio-temporales en tres cuentos de Cortázar", p. 53. El autor hace hincapié en que, según el "tiempo fragmentario", la vida no se estructura como un continuo, sino más bien de forma conjunta. Llácer además señala el aspecto mnémico de este tiempo, en cómo la vida es recordada conforme a él.

37 Llácer, "Relaciones espacio-temporales en tres cuentos de Cortázar", p. 56.

la zona, única explicación de una lentitud tan increíble. Y con eso el gobierno, el calor, los impuestos, la vialidad, un tópico tras otro, tres metros, otro lugar común, cinco metros, una frase sentenciosa o una maldición contenida" (530).

Mas toda enumeración, todo cálculo será inútil (cf. 531), pues conforme van pasando los días y las noches —que se sumarán a semanas, meses y más meses— se anuncia el régimen meteorológico, serán determinantes las impresiones y divisiones naturales: "No atardecía nunca, la vibración del sol sobre la pista y las carrocerías dilataba el vértigo hasta la náusea" (533), o "El médico vino [...] abriéndose paso entre la nieve que caía desde el mediodía y amurallaba poco a poco los autos" (546).

El nuevo orden, inactivo pero a la vez eficaz, desarrollará también su propio sistema de comunicación: algunos "extranjeros", figuras pasajeras "del otro lado de la pista" (532) traen nuevas sobre las eventuales razones del embotellamiento.[38]

Aquí, el texto no se abstiene de desdoblar una vez más su nivel de inseguridad, aunque fuera mediante una fórmula retórica de sospecha convencional, señalando que "el ingeniero estaba seguro de que todo o casi todo era falso" (532). La radio entonces adquiere enorme importancia como última instancia receptora y probadora del mundo que los personajes anhelan recuperar, aunque en su vida urbana "pasada" la radio más bien los aislase del resto. Pero la parálisis de la columna automovilística no se modifica, los cuentakilómetros se desvanecen (cf. 533) y la inequívoca señal del inminente caos se hace visible al entrometerse un elemento maravilloso en forma de "gran mariposa blanca" en la realidad paralela y pesadillesca (533), al que el ingeniero y la muchacha del Dauphine intentarán atrapar hasta verse obligados a contemplar cómo el animalillo se pierde en el crepúsculo. De aquí en adelante "las horas terminan por suponerse" y las radios suspenden sus emisiones (cf. 535).

A partir de este momento de corte comunicacional comienza la interminable cadena de noches y días, cambios de clima, pruebas

38 Véase también Corbatta, Jorgelina, "El tema del viaje en tres textos de Julio Cortázar", en: *Revista Lingüística y Literatura*, 9/7, 1986, p. 23.

existenciales y flacos consuelos: “La autopista del sur” es el protocolo crono-psicológico de una comunidad emergente. El texto narra con maestría la transformación del tiempo que conlleva la conformación de un colectivo de seres “en el fondo” urbanizados y acelerados, en una comunidad primitiva, retrógrada, que a la vez puede ser vista como una sociedad utópica, la etapa final de un caos asumido.

2.2. Desplazamiento y desenlace

El desenlace de “La autopista del sur” es conocido: luego de que la muchacha del Dauphine ha divisado las luces de la ciudad y el ingeniero ha imaginado cómo sería vivir con ella una verdadera vida de pareja (cf. 549), se interrumpe la inmovilidad y acontece “la entrada súbita” en el vértigo del “tiempo ‘real’”.[39] Todo se dispone sin rodeos para el retorno al sistema conocido: “la columna volvía a ponerse en marcha” y “todo entraba en el orden” (551). En esta marcha atrás de los sistemas —que es en realidad una marcha de nuevo hacia adelante— el texto extrapola un automatismo, la ley de la fuga, a la cual los personajes están consagrados como por medio de hipnosis: “No se podía hacer otra cosa que abandonarse a la marcha, adaptarse mecánicamente a la velocidad de los autos, [...] no pensar” (551 s.). El tiempo en *rallenti*, variación de una experiencia temporal premoderna, es aislado del texto; la comunidad nuevamente se identifica con el avanzar, percibe el punto fijo del progreso. Pues conforme van creciendo las luces de la urbe a la cual los automóviles que recobraron su marcha común se acercan, la única salida para los personajes es mirar “fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia delante” (552).

Jorgelina Corbatta lo ha dicho con precisión: “el viaje es una constante en la narrativa de Cortázar”.[40] La autora le ha dedicado un aná-

39 Llácer, “Relaciones espacio-temporales en tres cuentos de Cortázar”, p. 54.
40 Corbatta, “El tema del viaje en tres textos de Julio Cortázar”, p. 16.

lisis a tres textos que pertenecen a tres variantes narrativas diferentes —*Los premios*, "La autopista del sur" y *Los autonautas de la cosmopista*— que cumplen con los criterios del periplo tanto exterior como interior. Entendiendo el periplo como articulación del desplazamiento y de la fuga, itinerario de una "alteración del tiempo y del espacio", ejemplo de una situación liminal, rito de pasaje, metamorfosis. Corbatta destaca: "Viajes por el tiempo individual (el futuro y la memoria), y colectivo [...] llevan consigo desdoblamientos, fisiones, acciones superpuestas, anticipos y anacronismos".[41] Nataly Tcherepashenets a su vez parte del lugar ("place") como una categoría que ya no es más un garante de seguridad para el sujeto respecto a su entorno, sino más bien indicador de variados procesos de dislocación. Esta autora subraya que las metáforas de lugar en la literatura patentizan ideas metapoéticas, como demostrara la temprana "teoría del túnel" de Cortázar, que entiende la literatura como un paradigma de la duración (o una construcción duradera).[42]

Otra faceta de esta noción es la del desplazamiento, que en los cuentos de Cortázar como también en su obra novelística —tanto en *Rayuela* como en *Los premios*[43]— se da como una experiencia existencial nutrida del diálogo entre filosofía y literatura que entablan los textos.[44] El desplazamiento es acontecimiento y/o producción o expresión de un sujeto dividido, en fuga, cuyo hábitat móvil es la heterotopía que incluye lugares tan extraños como familiares, entre ellos la ciudad o también el barco (en *Los premios* el barco Malcolm).[45] Dentro de un psicoanálisis o una fenomenología del desplazamiento

41 Corbatta, "El tema del viaje en tres textos de Julio Cortázar", pp. 16 y 17.

42 Tcherepashenets, Nataly, *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 2008, pp. xiii; xiv; Cortázar, Julio, *Teoría del túnel* [1947], Madrid, Alfaguara, 1994.

43 Cortázar, Julio, *Los premios*, Buenos Aires, Alfaguara, 1960.

44 Cf. Tcherepashenets, *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, p. xiv.

45 Cf. Tcherepashenets, *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, pp. 62; 79; 83. La autora por supuesto remite a Foucault.

que esboza Tcherepashenets,[46] lo que ocurre en "La autopista del sur" es espectacular, porque el "arte de la fuga" resultará en este cuento tan "abortado" como lo será la "travesía" en *Los premios*.[47] Bajo la "lente de aumento" de ese "lugar confinado" que es la autopista,[48] será invertido el objetivo de moverse, y esta inversión será una vez más invertida al final, como si se produjera un *loop back*.

El destino del viaje por la autopista del sur es la abolición de un sistema conocido y la aparición de un sistema-otro, o el efecto de un salto sistémico, proceso que, en realidad, según la premisa del propio Cortázar, se produce porque lo sólito se desrealiza. En el final del cuento lo sólito se vuelve real otra vez y los personajes son devueltos al estrés conocido. Estos experimentan un nuevo cambio en la percepción del tiempo, ya que dejan de ser los *in-timer* en los que se habían convertido —cuando estuvieron entregados al instante bajo el dictado del tiempo cósmico— para jugar nuevamente a ser los *through-timer* de la actitud progresista. El tiempo como extensa experiencia del trance llegó a su agotamiento. En este sentido, "La autopista del sur" tiene un final. La coexistencia de los dos mundos en su metonimización —el atasco como signo y efecto de la civilización, la comunidad creada por los automovilistas como su antítesis— se disuelve y en la vuelta al mundo del apuro se perfila tanto más la autopista en su papel cuasi alegórico. El *highway of life* que durante un trecho del camino hospedó a un *theatrum mundi* se patentiza como una parábola del único destino de la danza de la vida: la muerte. Ya Roberto González Echevarría ha observado que "La autopista del sur" brinda "a meticulous phenomonological description of a self-contained world of a complete cosmos",[49] en el sentido más estricto de una estética del caos.

---

46 Tcherepashenets, *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, p. 126.

47 Corbatta, "El tema del viaje en tres textos de Julio Cortázar", pp. 18 s. *Los premios* implica un embarque en el cual se negocia entre el orden y el caos.

48 Corbatta, "El tema del viaje en tres textos de Julio Cortázar", pp. 23, 22 y 24.

49 González Echevarría, "'La autopista del sur' and the Secret Weapons of Julio Cortázar's Short Narrative", p. 139.

3. Pasaje/*Passage*: de “La autopista del sur” a *Week-end* de Jean-Luc Godard

Que la obra de Cortázar haya influenciado al cine es algo conocido, aunque el propio escritor desmienta esta referencia en el caso de *Week-end*.[50] Para González Echavarría la traducción del mundo cortazariano al celuloide es reflejo de la repercusión del autor argentino a nivel internacional en el contexto del *boom*.[51] No obstante, su llegada al mundo de las imágenes en movimiento se da primero en la producción nacional, cuando en 1961 Manuel Antín con *La cifra impar*, de 1962,[52] adapta el cuento “Cartas de mamá” de *Las armas secretas*,[53] siguiéndole a este film otras producciones argentinas.[54] Pero ya unos años después, en Europa, Michelangelo Antonioni se lanza con *Blow up*[55] a interpretar “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*) y, apenas un año después de este hito, quien fuera galardonado por el surrealista Louis Aragon con la sentencia “L’art d’aujourd’hui, c’est...”, es decir, Godard,[56] le presenta a su público su filme quizás más experimental: *Week-end*, secretamente influenciado por “La autopista del sur”.[57] Una de las secuencias iniciales de este film, el absurdo embotellamiento

50 Cf. Mahieu, José Agustín, “Cortázar en cine”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, pp. 640-646; Vásquez Recio, Nieves, “Del cuento al cine: Julio Cortázar”, en: *DRACO*, 3-4, 1991-1992, pp. 123-142; Beltzer, Thomas, “La mano negra: Julio Cortázar and his Influence on Cinema”, en: *Senses of Cinema*, 2005, <http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/cortazar/> (última consulta: 5 de octubre de 2014); Picon Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978, p. 122.

51 Cf. González Echevarría, “‘La autopista del sur’ and the Secret Wapons of Julio Cortázar’s Short Narrative”, p. 131.

52 Antín, Manuel, *La cifra impar*, Argentina 1962, 85 minutos.

53 Cortázar, Julio, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Alfaguara,1959.

54 Para ver más datos, cf. Mahieu, “Cortázar en cine”, Vásquez Recio, “Del cuento al cine: Julio Cortázar”, Beltzer, “La mano negra: Julio Cortázar and His Influence on Cinema”.

55 Antonioni, Michelangelo, *Blow up*, Reino Unido e Italia 1966, 111 minutos.

56 Cf. Kiefer, Bernd, *Jean-Luc Godard*, München, edition text + kritik, 2010, p. 3.

57 Cf. Vásquez Recio, “Del cuento al cine: Julio Cortázar”, p. 125.

en una ruta, se convertirá en la escena clave no solamente de la propia película, sino también del cine de aquella época, que, de hecho, se muestra literalmente como una fábrica de filmar autos. Entre los años sesenta y setenta, en Europa y Estados Unidos menudean las producciones que giran alrededor de la automovilización, muchas de ellas con un vehículo o varios como centro del *plot*, como elemento estructurante del discurso fílmico, o también en una función metafórica o emblemática, que en la mayoría de los casos oscila entre un polo eutópico y uno distópico.

En 1963 sale *8½* de Federico Fellini, donde el protagonista, Guido Anselmi, se ve o se sueña encerrado en un atasco a poca distancia del final de un túnel; entre 1969 y 1971 Jacques Tati dirige *Trafic*, comedia en la que Monsieur Hulot en su papel de diseñador de automóviles intenta trasladarse a Ámsterdam para exhibir un fantasioso Renault 4L, pero un sin número de contratiempos impiden su llegada a tiempo; el año 1968 en Estados Unidos trae *The Love Bug*, la saga de Herbie, escarabajo Volkswagen, con varios episodios hasta 1997, producción que encontrará su apoteosis después del cambio de siglo en *Cars*, obra de animación que ilustrará a los automóviles como organismos psico-mecánicos, antropomorfizados; en 1971 Steven Spielberg con su primer largometraje, *Duell*, ofrece una obra de suspenso pensada para la televisión —aunque termina siendo llevada al cine— donde un hombre de negocios es perseguido sin ningún motivo por un camión cisterna oxidado, una impactante *story* minimalista que sitúa al camión como elemento siniestro.[58] Este *trend* cinematográfico es continuado por algunas producciones de finales del siglo xx y principios del nuevo siglo, que dejando de lado las explícitas películas sub-genéricas de carreras, se ahondan en la perspectiva distópica, eco- o auto-crítica, o en el manejo fetichista del objeto automóvil y su aura,

58 Fellini, Federico, *8½*, Italia y Francia 1963, 136 minutos; Tati, Jacques, *Trafic*, Francia, Holanda y Bélgica, 1969-1971, 96 minutos; Stevenson, Robert, *The Love Bug*, Estados Unidos 1968, 107 minutos; Spielberg, Steven, *Duell*, Estados Unidos 1971, 90 minutos; Lasseter, John/Renft, Joe, *Cars*, Estados Unidos 2006, 116 minutos.

como hace patente la muy controvertida obra *Crash* de David Cronenberg, que pone en escena accidentes automovilísticos como orgías erotizantes, parafílicas, o *Home* de Ursula Meier, donde una familia que habita al borde de una autopista termina autodestruyéndose en el doble sentido de la palabra.[59]

Week-end, entonces, no es un solitario; no obstante ser una obra singular forma parte de una serie de producciones tácticas que enfocan al vehículo motorizado como objeto y/o sujeto de la acción, como representación simbólica y material y como médium o dispositivo. Varias de las producciones incluyen en sus argumentos reflexiones acerca de la relación entre la naturaleza y la cultura (técnica) y los efectos sociales que tiene la motorización personal creando 'autistas', como expresara Cortázar en la entrevista televisiva de 1977 y como de hecho ya el cine mudo había anticipado, por ejemplo, con Laurel and Hardy en *Two Tars* de 1928.[60]

Para llegar a Godard a partir de Cortázar —quien posiblemente antes de escribir "La autopista del sur" ya había visto *8½*— vale recurrir a una nota de Jaime Alazraki, quien ha subrayado en sus comentarios acerca de *Los autonautas de la cosmopista* que el viaje no se ve acoplado tanto a un teorema, sino que se realiza en su función de *happening*.[61]

En este punto, el diario de ruta escrito por Cortázar y Dunlop a principios de los años ochenta parecería tener más enlace con el concepto del viaje en la película de Godard, analizado a continuación, porque extrapola un aspecto performativo, lúdico y apócrifo del viaje en ruta. Sin embargo y por supuesto únicamente el cuento de los años sesenta ha inspirado a la "bloody extravaganza"[62] godardiana que pone en juego su propia ecología de la supervivencia.

---

59 Cronenberg, David, *Crash*, Canadá/Reino Unido 1996, 100 minutos; Meier, Ursula, *Home*, Francia/Bélgica/Suiza 2008, 95 minutos.

60 Parrott, James, *Two Tars*, Estados Unidos 1928, 21 minutos.

61 Cf. Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos Editorial,1994, p. 289.

62 González Echevarría, "'La autopista del sur' and the Secret Weapons of Julio Cortázar's Short Narrative", p. 131.

La mordaz sátira pone a prueba a dos caracteres principales en su *crash* con un catálogo de prototipos franceses y una serie de figuras alegóricas para arrojarlas a las garras de una horda de hippies caníbales. Este *tableau*, sin embargo, conlleva un plus estrepitoso, más anárquico que en Cortázar, a pesar de que respecto a las razones estéticas, fabulosas, existenciales y eróticas que Saúl Yurkievich apunta como características de la escritura de Cortázar, *Week-end* se enlaza ante todo con la lógica intersticial cortazariana, es decir, el valioso método que permite "vislumbrar otras formas de existencia".[63]

Como cierre y para consumar el pasaje de Cortázar a Godard, sirva esta nota, un detalle que se permite "La autopista del sur" en una mención al mundo cinético. El texto ofrece un catálogo completo de autos de su época, sensualizados, casi naturalizados: "[El ingeniero] veía colores, formas, Mercedes Benz, ID, 4R, Lancia, Skoda, Morris Minor, el catálogo completo. A la izquierda, sobre la pista opuesta, se tendía otra maleza inalcanzable de Renault, Anglia, Peugeot, Porsche, Volvo [...]" (531). Pero, luego de identificar la actividad de recorrer con la vista las columnas de autos como un motor de la monotonía (cf. *ibid.*), el protagonista prefiere "volver al 404 y reanudar la misma conversación sobre la hora, las distancias y el *cine* con la muchacha del Dauphine" (531; cursiva nuestra), como si acabara de leer un texto de Paul Virilio.

4. *Week-end* de Jean-Luc Godard (1967): una 'auto-crítica' elevada

La estética de Godard, iniciada con *À bout de souffle* en 1960[64] en su fase temprana, comparte con el nuevo cine en Latinoamérica y el Free Cinema o British New Wave en Gran Bretaña el desiderátum de desembarazarse de las falsas leyendas del cine paternalista de los años 50[65],

63 Yurkievich, "Diez razones para leer a Cortázar", pp. 30 s.

64 Godard, Jean-Luc, *À bout de soufflé*, Francia 1960, 87 minutos.

65 Cf. también Lefèvre, Raymond, *Jean-Luc Godard*, Paris, Édilig,1983, p. 18.

con el resultado de haber sido tildada por Claude Autant-Lara —como toda la Nouvelle Vague— de “oblicua” y “descabalada”[66]; asimismo, su radical politización a finales de los años sesenta y su consiguiente extravío estético también ha sido criticado.[67] Las razones de esta calificación negativa residen sin duda en algunos recursos estilísticos no solamente aplicados, sino también directamente inaugurados por Godard, en primera instancia la narración discontinua: *jump cuts*, citaciones e intercalaciones (por ejemplo, el *mise à l’écran* de elementos tipográficos o la integración de varios films en una sola obra[68]), además de otras estrategias que subvierten programáticamente el *continuity editing*. Tanto más cabe recalcar que, según Claude Ollier, las películas de este director francés emiten una fuerza “violentamente alucinatoria”.[69]

De entre los recursos fílmicos de Godard se ha difundido la *self transparency* como un credo constituyente que permite exhibir —exponer— el cine en su funcionamiento medial específico. Actualmente es posible reconocer la herencia de este credo en cineastas como Lars von Trier o Steven Soderbergh —en Latinoamérica, en Albertina Carri—. Por lo demás, la cultura del montaje y de la autorreflexión godardiana amalgama los restos conscientes de una historia del cine a modo de un “sueño diurno” del propio medio,[70] y en tanto que estética del desajuste no es gratuita, ya que implica la noción de un sujeto vulnerable, enajenado y cosificado en su continuo intento de reorganización material y mental, atrapado sin aliento por las matrices de la dis/comunicación y de los imaginarios hegemónicos (por ejemplo el orden patriarcal de los géneros), como en un callejón sin salida.

Voyantes, de algún modo, videntes-visionarias y atravesadas por el psicoanálisis, las películas de Godard muestran sin reservas “lo que le

---

66 Claude Autant-Lara en: Klaus Theweleit, *One+One. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis Frankfurt (Paulskirche 17.9.1995)*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1995, pp. 27 y 29.

67 Cf. Theweleit, *One+One*, p. 13.

68 Cf. Zischler, Hanns, “Vorwort”, en: Kaja Silverman/Harung Farocki, *Von Godard sprechen*, Berlin, König, Walther, 1998, p. 6.

69 Claude Ollier en: Theweleit, *One+One*, pp. 27 y 29.

70 Cf. Zischler, “Vorwort”, p. 7.

pasa a la gente".[71] La gente de la que se ocupa *Week-end*, rodada en 35 mm y estrenada a finales de diciembre de 1967,[72] es 'la burguesía', y la burguesía son: Roland (Jean Yanne) y Corinne (Mireille Darc). Estos dos personajes o prototipos se mueven por el medio ambiente en su vehículo fetiche, el automóvil, y aplican su modalidad favorita, el avance.

Week-end es ejemplar por el papel protagónico que Godard otorga a los automóviles. A pesar de haberse manifestado, al igual que Cortázar, como crítico del frenesí por la automovilización, Godard idolatra al coche, lo realza, lo "eleva" retóricamente en diversas secuencias con la cámara. Simultáneamente, señala Harun Farocki, la cámara es elevada (por la grúa) y por lo tanto equiparada con el alto estatus del automóvil.[73] Además de en *Week-end*, esta elevación del automóvil se hace patente en ciertas escenas significativas de *À bout de souffle* o la *ouverture* de *Bande à part*,[74] obras que ofrece algunas tomas hechas desde las ventanas de un automóvil. Este tipo de *take*, muy frecuente y apreciado en los años sesenta y setenta, es ejemplo de un lenguaje discontinuo e irritante, pues pone en práctica un salto de eje. A grandes rasgos, la inserción del automóvil a manera de objeto significante del arte cinematográfico dispara modos específicos del montaje, como por ejemplo cuando dos coches que se dirigen hacia el mismo lugar —a los cuales la vista se acomoda fácilmente, ya que se trata de un montaje paralelo y lineal— provocan una sensación sustancialmente diferente a la toma de dos coches que se separan o que se dirigen uno hacia el otro, ya que esta, aunque el resultado no sea una colisión, provoca una leve sensación de *shock* o al menos ansiedad o expectativa. De tal modo, más allá de ejemplificar una cultura de los símbolos de

71 Godard en Theweleit, *One+One*, p. 25.

72 Cf. Raymond Lefèvre, *Jean-Luc Godard*, p. 85.

73 Harung Farocki en una conversación con Kaja Silverman, acerca de *Week-end*, en: Silverman, Kaja/Farocki, Harung, *Von Godard sprechen*, Berlin, König, Walther, 1998, pp. 118 s.

74 Godard, Jean-Luc, *Band à part*, Francia 1965, 97 minutos. Los automóviles, así señalan Jean Collet y Jean-Paul Fargier, invaden casi todas las películas de Godard. Collet, Jean/Fargier, Jean Paul, *Jean-Luc Godard*, Paris, 1974, p. 78.

estatus y de materializar el deseo por la velocidad como espacio furtivo por antonomasia, el automóvil en el cine se delinea como el vehículo y dispositivo de un novedoso arte de ver, al menos si se recurre a una teoría (y crítica) de la velocidad como la fundara Paul Virilio, quien supone que la velocidad, la automovilización y la telepresencia afectan y transforman —automatizan— la percepción humana.[75]

4.1. La *trashy* trayectoria de *Week-end*: del cosmos a la chatarra

Aunque esté rodada "sobre" ellos, *Week-end* es más que un film sobre automóviles: es 'una película perdida en el cosmos'. En el minuto 00:40-43, tras un *panel* o *insert*[76] que declara su prohibición a menores de edad, es anunciado como tal ("un film egaré dans le cosmos"), autodeclaración tipográfica ambientada por el sonar de un teléfono y la voz de Corinne que atiende.

Recién aquí se da el *establishing shot*, que muestra —Corinne invisible— a Roland y a otro hombre, quien, una vez que Roland se ha dirigido hacia el teléfono, se trasladará con Corinne a un rincón más apartado de la terraza, donde le propondrá el plan de simular un accidente automovilístico que termine con el padre de Corinne, a la vez que con Roland (min. 01:02-01:07). Después de esta escena, la banda visual es otra vez interrumpida por un *panel* que declara que *Week-end* se trata de 'una película encontrada en la chatarra' ("un film trouvé à la ferraille"; min. 01:08-01:11). A continuación, Corinne y su amante acuerdan que serán los frenos los causantes del siniestro, y Roland cita la estadística de accidentes de ruta que traduce "les hécatombes du week-end en chiffres"[77] (min. 01:19-01:22). Este diálogo

75 Cf. Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition: essai sur le cinématisme*, Paris, Éditions Galilée, 1980; Virilio, Paul, *La machine de vision*, Paris, Éditions Galilée,1988; entre muchos otros títulos.

76 Wolfgang Bongers habla en este caso de "Insert." Cf. Wolfgang Bongers, "Die Auto-Bahn. Zum Zivilisationsstau in Godards *Week-end* und Cortázars 'La autopista del sur'", p. 99.

77 Lefèvre, *Jean-Luc Godard*, p. 83.

es "encubierto" y comentado por un concierto de bocinas y un griterío que sube desde el parking situado al pie de la terraza, al cual Corinne dirigirá su atención. Tras otro *panel* que muestra el título del film en variadas constelaciones tipográficas y además en los colores de la bandera francesa (min. 01:32-01:34), volvemos al exterior de la casa, donde aparcan varios coches, entre ellos uno blanco, uno azul y uno rojo: allí acontece una grotesca lucha entre dos hombres y una mujer. La lucha, cuyo registro es interrumpido por otro *take* de los amantes en la terraza intercambiando ideas sobre el "accidente" planificado y de posibles sospechas de parte de Roland, termina con el conductor del coche azul en el suelo, mientras el coche rojo emprende la huida. Tras este *top-shot* el film retorna al interior de la casa y muestra a Roland, quien ha sido, sin ser mostrado, igualmente observador de la pelea en el parking. Está otra vez hablando por teléfono, compartiendo con la voz del otro lado detalles acerca de cómo desembarazarse de Corinne, y haciendo declaraciones de amor. En medio de una atmósfera acolchada —alfombras, animales de peluche, pieles de oveja, cortinas ornamentadas, muebles *chippendale*, etc.— Roland confiesa que le hubiera agradado que la persona aporreada en el parking hubiese sido su mujer.

El plan de partida de *Week-end*, por lo tanto, y como subraya también Raymond Lefèvre, anuncia una "hora de la gran masacre".[78] Ante un fondo de *ennui* dominical, la pareja Roland-Corinne, falocrática e histérica, desindividualizada y puramente representante de una clase social,[79] se lanza a la aventura de una salida al campo para llevar a cabo un asesinato con el fin de asegurarse la herencia de la familia de Corinne. El detalle de que Roland no sepa que Corinne tiene en mente sacarlo del camino para quedarse con el dinero y juntarse con su amante, y que Corinne a su vez no sospeche que su marido tiene los mismos planes para con ella, refleja el nivel de desintegración e hipocresía de esta clase autosuficiente y apática que comete su único acto de rebeldía en la consumación de un sexo aparentemente desta-

78 Lefèvre, *Jean-Luc Godard*, p. 82.
79 Cf. Lefèvre, *Jean-Luc Godard*, p. 82.

buizado. Esta modalidad transgresiva es expuesta a nivel discursivo, cuando Corinne le relata a su amante los detalles de un bataillesco *ménage à trois* (min. 03:55-12:57), y el film hace de este relato una narración discontinua que es varias veces sofocada por la banda sonora. La constelación de pareja es estilizada y asimétrica: en una secuencia de tomas ensombrecidas, Corinne es expuesta ante la cámara en ropa interior, realizando continuos gestos de autoconfirmación (se toca el pelo, la nuca, etc.), mientras que su amante vestido de chaleco y corbata, la entrevista.

Tras este sugestivo y monocorde monólogo,[80] la cámara vuelve al campo de batalla automovilística e inaugura la primera etapa de ruta, anunciada por un *panel* de letras rojas: "Samedi – 10 heures" (min. 13:00-13:01). En el parking, Roland se dispone a subir a su coche, pero es atacado por el hijo de los vecinos. El niño, disfrazado de indio norteamericano, quiere saber la marca del automóvil de Roland, aunque acto seguido se muestra como enterado y vocifera que se trata de un viejo Facel, casi tan "asqueroso" como Corinne. En el acto Corinne, vestida de negro, sube al coche que efectivamente también es negro, no sin antes haberle dado una paliza al niño quien, no obstante, proseguirá con su asedio hasta que Roland choca contra el Dauphine azul de los padres de este y la dueña, a su vez en un vestido azul, aparece en el parking, nombra a Roland por el número "8805", intenta estrangularlo y llama a su marido, que aparece con un arma larga y dispara varios tiros. En el ínterin ella ha agarrado una raqueta de tenis para correr en defensa del Dauphine, quien, como su propio vestido, ha sido objeto de un ataque de pintura en aerosol que Corinne y Roland llevaban en la cajuela.

Esta "scène de la vie parisienne", como lo titula un *panel* en el minuto 13:37-13:38 y que termina con el niño insultando a Roland de "comunista" (min. 15:11-15:12), es el *upbeat* del famoso *travelling* de *Week-end*, que mostrará a Corinne y Roland detenidos por un impresionante embotellamiento, sin embargo, no en una autopista, sino en una carretera rural. Como indica un *panel* que se alterna con otro

80 Cf. también Lefèvre, *Jean-Luc Godard*, p. 83.

que nombra nuevamente el título del film (min. 15:11-15: 14), son ahora las 11 horas.

La famosísima caravana, "symbolic touchstone" de la película,[81] es una secuencia de aproximadamente ocho minutos filmada en un único plano (min. 15:15-22:34), que expone una enfilada masa motorizada como si la cámara diera registro de una cinta transportadora de mercancías que hubiese quedado detenida en un gesto de paradójica publicidad en favor del estado de las cosas en el capitalismo avanzado. En esta cadena de objetos, los seres humanos, poseedores de y poseídos por sus coches, son expuestos junto a varios animales enjaulados de un zoológico. También desfila uno que otro vehículo fuera de serie y un velero plegado sobre su tráiler.

La oferta de mercancías consiste en: aproximadamente 45 automóviles de todas las marcas disponibles en Francia a finales de los años sesenta más sus dueños, más algunos vehículos que pasan a contramano, más seis coches al margen de la carretera, algunos volcados o incrustados entre sí (dos juntados por una grúa); dos felinos, aparentemente leones, una llama o algún otro artiodáctilo andino, un caballo con carroza de heno y su bosta respectiva, y un imponente camión cisterna de la Shell ante el cual un coche se encuentra absurdamente de contramano. Es decir, que además de diversos coches particulares se encuentran algunos vehículos de carga entre los cuales el de la Shell se destaca como un tiranosauro rex en medio del vulgo. La oferta de entretenimientos en este inconfortable y trabado cuadro de fin de semana: los juegos de naipes y de pelota, alguna partida de ajedrez; uno que otro picnic, paseos por la cuneta.

Durante este *travelling*, que es uno de los más largos de la historia del cine, la cámara interrumpe su registro plano dos veces: por un lado, para girar hacia atrás y retomar la escena; por otro, para realizar un *loop back* y después precipitarse hacia adelante (min. 17:12-17-20; min. 17:41; 17:47; 17: 49). El film da la hora mediante dos *panels* que titulan las 13 h 40 y después las 14 h 10, citan nuevamente el título del film (min. 17:43; min. 17:45; 17:48) y se intercalan en la secuen-

81 Beltzer, "La mano negra: Julio Cortázar and His Influence on Cinema".

cia cinematográfica junto a algún anuncio luminoso y la música de fondo, que a su vez cubrirá la pista sonora hasta ahora consistente en gritos, cantos, bocinazos, bocinazos y más bocinazos, hasta armar un conjunto grotesco de *musique concrète*.[82]

En esta sucesión que exhibe al automóvil como la síntesis de la obstaculización, las personas ocupan un lugar periférico en la medida que se desplazan de sus vehículos para reproducir situaciones heterotópicas estándar (por ejemplo, el picnic), o se ven insertadas como cosas entre los coches (por ejemplo, min. 19:33-19:40). Además, se citan situaciones de transporte descontextualizadas, como el *take* del ómnibus delante del cual se sitúan parejas abrazadas como si se tratara de (otro) inicio de un viaje (min. 17:41-49). Pero, ante todo, se muestran disputas entre Corinne y Roland y los demás participantes del embotellamiento, que reposicionan la situación en el parking antes de salir. El eslabón final de la secuencia, el inicio causal del metonímico atasco —*nota bene*: se trata nada más que de 300 metros— es un accidente con muertos. Representación alegórica y serial, encarnación de las cifras publicadas por la estadística de accidentes, los cuerpos arrojados a la cruel luz finisemanal configuran un *tableau* apocalíptico y son, como tal, viviseccionados por la "caméra-bistouri" de Godard,[83] sin ser registrados de forma específica por los transeúntes (min. 22:19-22:33).

Más aún, la heroica pareja protagonista sabe manejar la situación en el sentido más estricto. Roland y Corinne están acostumbrados a apartarse de la plebe. Indolentes, aceleran la marcha, atraviesan el gran charco de sangre causado por el accidente y siguen su camino (min. 22:25-26). Así, llegan a un poblado en donde se topan con otra sucursal del campo de batalla: un Triumph rojo con un motor especial de Chrysler se ha incrustado en un tractor y la compañera del conductor, que se halla ensangrentado y sin vida a su lado, exhibiendo toda su rubia belleza, insulta al campesino que poco antes había hecho tro-

82 Emons, Hans, *Film-Musik-Moderne: Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*, Berlin, Frank & Timme, 2014, p. 213.

83 Cf. Lefèvre, *Jean-Luc Godard*, p. 84.

nar "L'Internationale" (min. 22:59-23:08). Los dos protagonizan un grotesco combate de boxeo de clases (*panel* "La lutte des classes; min. 24:28), a lo largo del cual la burguesita —que iba camino a la Côte d'Azur para "follar"— le grita al tractorista que su amante tenía prioridad de paso por ser bello, joven y rico, más aún ante un "merdoso tractor". Su contrincante le advierte que sin su tractor Francia se quedaría sin alimento. En el fondo de esta escena se van juntando algunos mirones, una especie de colectivo agrario que, luego de que Roland y Corinne hayan huido ante su obligación de comparecer como testigos (min. 26:43-26:55), se juntará con la chica del Triumph en una "fauxtographie" ('falsografía', *panel* min. 27:01) entre demente y fanfarrona. Sigue un *panel* animado al estilo de un cuentakilómetros (min. 27:22-27:25), en el que Corinne grita que el "tiempo es dinero" (min. 27:09), se cuestiona en alta voz acerca del comienzo de la civilización (min. 27:36) y afirma que no le interesan ni Marx ni Jesús, pero sí someterse a su esposo, y *Week-end* enciende su dinamita.

Un nuevo *panel* anuncia las 15 horas y la pareja en fuga es atacada por una horda sin rostro (y a pie) como en una lucha por artículos rebajados. La orgiástica irrupción es interrumpida por una nueva aceleración del automóvil, que se verá asaltado y secuestrado por María Magdalena y su acompañante, Joseph Balsamo ('hijo de Dios y de Alexandre Dumas' cf. min. 31:52).

A partir de aquí, sin más, *Week-end* pondrá en movimiento un espectáculo que gira alrededor de los principios fundamentales del capitalismo, la caza, la apropiación, las operaciones de trueque y la entrega. La cámara se adentra en una jungla *clownesca*-canibalista, tropieza con materiales abyectos, figura alegóricas —Emily Brontë, Pulgarcito, Louis-Antoine de Saint Juste—, con representantes de movimientos emancipadores —Frantz Fanon y Stokely Carmichael— y finalmente registra escenas de violencia estilizada y casi sacralizada conforme va grabando ráfagas de gestos y enunciados *hippiescos*-guerrillerescos en una gran toma-*happening* que terminará con Roland siendo comido, en parte por su propia esposa que se une a los *hippies*.

La trayectoria de esta magistral sátira a lo Grand Guignol de Godard, que inicia con el tremendo *top shot* de un parking en el cual parecerían acontecer desarreglos cósmicos, termina coherentemente con

coches en llamas y en la anunciada chatarra, que más que un destino *trashy*, marca un giro primitivista que nivela cualquier reflexión acerca del supuesto antagonismo civilización-barbarie.

4.2. Los recursos fílmicos y el fin del cine en *Week-end*

Harun Farocki y Kaja Silverman han subrayado varios aspectos de *Week-end*, subsumiéndolos bajo el rubro del "capitalismo anal".[84] Según esta lectura, en el marco de la móvil autocrítica de *Week-end* se exhiben brotes de un "primitivismo interior", con sus manifestaciones varias: parricidio, matricidio, fetichismo, canibalismo, como si el film quisiera ser un timbre de gloria para *Totem und tabu* de Freud y un circo de sus objetos recolectados al borde de la ruta: mercancías auratizadas y hasta sacralizadas que se fundan en una guerra civil en cuyo trayecto el falo, significante de la ley del padre, es descartado por la lógica anal.[85] De hecho, el film dispara un *stream* de prácticas para terminar con la burguesía en su personificación de Roland y Corinne, a saber, para acabar con su tipo de fijación. Más allá de esta interpretación psicoanalítica que Farocki y Silvermann profundizan en su relevadora charla, vale la pena concentrarse en los aspectos genuinamente estéticos de la obra. En este sentido, señala Robin Wood en el prólogo de la edición inglesa del guion de *Week-end*, la técnica de distanciamiento de Godard: "Humour plays a crucial role in Godard's distanciation [...]. The comedy achieves the necessary distance between spectator and material […]".[86] Forman parte de esta estética las estrategias *clownescas*, las representaciones alegóricas y la extrapolación vía momentos apoteósicos y paroxistas.

---

84 Silverman/Farocki, *Von Godard sprechen*, pp. 102-133.

85 Cf. Silverman/Farocki, *Von Godard sprechen*, pp. 120, 124 y 128. Cf. además Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913], en: *Gesammelte Werke*, tomo 8, Frankfurt, S. Fischer, 1986.

86 Wood, Robin, "Godard and *Week-end*", en: *Week-end and Wind from the east. Two films by Godard*, London, Lorrimer Publishing, 1972, p. 7.

Uno de los aspectos mediales más importantes de la película, entretanto, es que la cámara cinematográfica, un instrumento que (a diferencia de la cámara fotográfica) registra imágenes secuenciales y es inclusive capaz de viajar sobre ruedas (en el *travelling*), encuentra su objeto en el automóvil. Podríamos decir que una estética de la linealidad vierte su mirada sobre un fetiche de la linealidad que metonimiza el lujo, pero también el poder destructor de la velocidad. Tanto la cámara de cine como el automóvil son procesadores de una temporalidad específica. *Week-end* hace visibles estas facetas y Godard, como observa Wolfgang Bongers, se sirve de la cámara como de un arma con la cual, por un lado, imita el acto de la caza y de la entrega (del objeto filmado) y por otro, aplica un método medial autorreflexivo que evidencia la "procesualidad discontinua", la "cruel fugacidad" del cine.[87] Jean Collet y Jean-Paul Fargier, a su vez, advierten que la ruta en *Week-end* es el lugar del adormecimiento, como el cine es el lugar que hipnotiza; el automóvil en la ruta se vuelve arma, en la película expresa toda la agresividad del universo godardiano.[88]

Otro aspecto estructurante de la obra es la repetición, aspecto que Sylvie Ayme ha analizado con esmero.[89] "Point limite de la *mimésis*", el cine en sí es "répetition générale" de todos los códigos semióticos y además "répétition macabre" del arte después de que este fuera declarado muerto.[90] Tal ley de la repetición es intrínseca a la obra de Godard, de la cual Ayme ha examinado distintas películas respecto a sus categorías repetitivas.

En el caso de *Week-end* se trata de una "répétition chaotique" emitida ya por el título del film que apunta a la institución ritual y reiterativa del fin de semana, que dispara la pregunta de cómo termi-

87 Bongers, "Die Auto-Bahn. Zum Zivilisationsstau in Godards *Week-end* und Cortázars 'La autopista del sur'", pp. 100 s. Traducción mía.

88 Cf. Collet/Fargier, *Jean-Luc Godard*, pp. 78 s.

89 Ayme, Sylvie, "'Répète un peu pour voir': Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition", en: Marc Carisuelo, *Études cinématographiques*, Paris, Lettres Modernes, 1993, pp. 63-134.

90 Ayme, Sylvie, "'Répète un peu pour voir': Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition", pp. 63 s.

nar con ella y su moderno mandato de llevar a cabo actividades que justifiquen la ausencia cíclica de trabajo, pero también apoyada por el "littéralisme" evocado por los elementos tipográficos insertados en el film, del verbo inscrito en la imagen, los juegos de palabra que se repiten introduciendo el corte, "coupure" en el interior del film.[91]

De alguna forma se podría sostener que estos elementos —también articulados mediante los afiches publicitarios que marcan el viaje en *Week-end* como una penetrante concatenación— van accidentando el film como si se tratara de impedir su trayectoria lineal, su viaje en la ruta recta de la narración fílmica. Este mecanismo es sustentado por otros recursos fílmicos, como el *rallenti*, las analepsis, el *loop back* —favorito del cine vanguardista—, los *travellings* circulares, los primeros planos estilizados, el *creaning* y el *screening*, etc.[92] Más aún, en *Week-end* se repiten las formas que el film mismo critica; al principio el film advierte sobre su propio estatus (el de ser un film encontrado en la chatarra; es decir, en la chatarra de una cultura que condena), a la vez despliega su propio caos, su propia cacofonía (mediante impulsos repetitivos de apropiación, violencia verbal y corporal, etc.). En fin: se abandona a sí mismo.[93]

Si se catalogara a *Week-end* de alguna manera como un film de guerra,[94] aun entonces se trataría de una versión del género con metanivel, de un relato apocalíptico que se auto-analiza en tanto que Godard denuncia o renuncia a la cualidad de su médium interrumpiendo la ilusoria emanación cinematográfica.[95] Además, los insertados tipográficos de *Week-end* transportan un nivel de información discursivo extra. En este sentido, es llamativo que el monólogo bataillesco

91 Ayme, Sylvie, "'Répète un peu pour voir': Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition", pp. 95 s.

92 Para más detalles, cf. Silverman/Farocki, *Von Godard sprechen*, pp. 116 y 119.

93 Cf. Ayme, "'Répète un peu pour voir': Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition", p. 96.

94 Cf. Ayme, "'Répète un peu pour voir': Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition", p. 99.

95 Cf. nuevamente también Bongers "Die Auto-Bahn. Zum Zivilisationsstau in Godards *Week-end* und Cortázars 'La autopista del sur'", p. 100s.

de Corinne lleve el ambivalente título de “Anal/Yse” (min. 05:21) y que simultáneamente, en este capítulo, intervenga la música de forma censuradora.[96] Por consecuencia, el film demuestra aquí una actitud analítica solapada.

Quizás sea oportuno resumir que *Week-end* no solamente es un “anti-everything movie”, sino que es inclusive una película “anti itself”. De tal forma, no asombra que desemboque en un enunciado autodestructivo con la declaración “horriblemente esperanzada”:[97] “Fin de Cinema” (min. 01:39:27).

5. Godard esquina Cortázar

Wolfgang Bongers se pregunta con perspicacia cuál es la diferencia entre la escritura literaria y la estética fílmica.[98] Esta pregunta se cristaliza en el cruce entre “La autopista del sur” de Cortázar y *Week-end.* Aunque este artículo apenas responda a esta pregunta en forma somera,[99] el gesto estético del texto del cuento ha sido descrito por González Echevarría —“La autopista del sur” crea una “situation-sign”—; y su *histoire* es presentada en una especie de *still* microcósmico cuyo inicio es, como en el caso de *Week-end*, marcado por ciertos acentos repetitivos. Sin embargo, en el anti-*road*-relato del escritor argentino predomina la operación fantástica, el salto sistémico con un retorno al sistema inicial como final, mientras que en el anti-*road-movie* de Godard no queda piedra sobre piedra, porque su meta es anunciar que habrá un nuevo punto de partida (para el cine, medio metonímico de la acelerada producción cultural), que antes requiere un punto final.

---

96 Emons, *Film-Musik-Moderne: Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*, p. 213.

97 Wood, “Godard and *Week-end*”, p. 14.

98 Bongers, “Die Auto-Bahn. Zum Zivilisationsstau in Godards *Week-end* und Cortázars ‘La autopista del sur’”, p. 100.

99 Véase también Bongers, “Die Auto-Bahn. Zum Zivilisationsstau in Godards *Week-end* und Cortázars ‘La autopista del sur’”, pp. 105-107. Bongers opera con el término del “gesto”.

En este contexto, cabe repetir que ambas obras re-escenifican varios niveles de "desarrollo" de la cultura humana, así como algunos capítulos emancipadores de la misma. Cuento y film desarrollan temporalidades propias (también en *Week-end* hay un calendario solar, el cual rige la temporalidad de la víctima, el principio del eterno retorno).[100] En sus títulos, a su vez, se cifra una diferencia programática: el de la obra godardiana es terminal, el de Cortázar traza una línea, quizás también prolongable a un espacio imaginario, metonimia del salto sistémico: el Sur.

Bibliografía

Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994.

Anónimo, *A Fondo*, Radiotelevisión Española 1977, 73 minutos, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>.

Ayme, Sylvie, "'Répète un peu pour voir': Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition", en: Marc Carisuelo, *Études cinématographiques*, Paris, Lettres Modernes, 1993, pp. 63-134.

Beltzer, Thomas, "La mano negra: Julio Cortázar and His Influence on Cinema", en: *Senses of Cinema*, 2005, <http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/cortazar/> (última consulta: 5 de noviembre de 2014).

Bravo, Víctor, "Ciencia y poética del caos", en: *Escritura* XIX, 37-38, 1994, pp. 72 ss.

Bongers, Wolfgang, "Die Auto-Bahn. Zum Zivilisationsstau in Godards *Week-end* und Cortázars 'La autopista del sur'", en: Volker Roloff y Scarlett Christiane Winter (eds.), *Godard intermedial*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997, pp. 99-107.

Caillois, Roger, *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

Collet, Jean/Fargier, Jean-Paul, *Jean-Luc Godard*, Paris, 1974.

100 Cf. Silverman/ Farocki, *Von Godard sprechen*, pp. 121 ss.

Corbatta, Jorgelina, "El tema del viaje en tres textos de Julio Cortázar", en: *Revista Lingüística y Literatura*, 9/7, 1986, pp. 15-29.

Cortázar, Julio, *Final de juego*, Ciudad de México, DeBolsillo,1956.

Cortázar, Julio, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1959.

Cortázar, Julio, *Los premios*, Buenos Aires, Alfaguara, 1960.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Cúspide, 1963.

Cortázar, Julio, *Teoría del túnel*, Madrid, Alfaguara, 1994 [1947].

Cortázar, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Punto de lectura, 1966.

Cortázar, Julio, *Obras completas I. Cuentos*, edición e introducción general de Saúl Yurkievich, colaboración de Gladis Ancheri y prólogo de Jaime Alazaraki, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

Cortázar, Julio/Dunlop, Carol, *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, Buenos Aires, Alfaguara, 1983.

Durst, Uwe, *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen, Francke Verlag, 2001.

Emons, Hans, *Film-Musik-Moderne: Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*, Berlin, Frank & Timme, 2014.

Eve, Raymond A./Horsfall, Sara/Lee, Mary E., *Chaos, Complexity and Sociology*, Thousand Oaks, SAGE Publications, 1997.

Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", en: *Psychologische Schriften* Studienausgabe III, Frankfurt ,1982 [1919], pp. 241-274.

Freud, Sigmund, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913], en: *Gesammelte Werke*, tomo 8, Frankfurt, S. Fischer,1986.

Genin, Christoph (ed.), *Images et esthétique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.

Gleick, James, *Chaos: Making a New Science*, New York, Penguin Books, 1987.

González Echevarría, Roberto, "'La autopista del sur' and the Secret Weapons of Julio Cortázar's Short Narrative", en: *Studies in Short Fiction*, VIII, 1971, pp. 130-140.

Kiefer, Bernd, *Jean-Luc Godard*, München, edition text + kritik, 2010.

Kiel, L. Douglas/Elliott, Euel W., *Chaos Theory in the Social Sciences: Foundations and Applications*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.

Lefèvre, Raymond, *Jean-Luc Godard*, Paris, Édilig,1983.
Lllácer, Eusebio, "Relaciones espacio-temporales en tres cuentos de Cortázar: 'La autopista del sur', 'Las babas del diablo', 'Cartas de mamá'", en: *Escritura* XIX, 1994.
Mahieu, José Agustín, "Cortázar en cine", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, pp. 640-646.
Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Barcelona, Tusquets, 1993.
Mc Carthy, John Aloysius, *Remapping Reality: Chaos and Creativity in Science and Literature (Goethe, Nietzsche, Grass)*, Amsterdam/ New York, Rodopi, 2006.
Paredes, Alberto, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
Picon Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978.
Silverman, Kaja/Farocki, Harung, *Von Godard sprechen*, Berlin, König, Walther, 1998.
Standish, Peter, *Unterstanding Cortázar*, Columbia: University of South Carolina Press, 2001.
Tcherepashenets, Nataly, *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, New York, Peter Lang, 2008.
Theweleit, Klaus, *One+One. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis Frankfurt (Paulskirche 17.9.1995)*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1995.
Thom, René, *Paraboles et catastrophes*, Paris, Flammarion, 1983.
Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 1970.
Vásquez Recio, Nieves, "Del cuento al cine: Julio Cortázar", en: *DRACO*, 3-4, 1991-1992, pp. 123-142.
Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition: essai sur le cinématisme*, Paris, Éditions Galilée, 1980.
Virilio, Paul, *La machine de vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988.
Weingart, Peter/Maasen, Sabine, "The Order of Meaning: The Career of Chaos as a Metaphor", en: *Configurations*, 5.3, 1997, pp. 463-520.

Wood, Robin, "Godard and Week-end", en: *Week-end and Wind from the East. Two Films by Godard*, London, Lorrimer Publishing, 1972.

Yurkievich, Saúl, "Diez razones para leer a Cortázar", en: *Revista de la Universidad de México*, 1, 2004, pp. 30-31.

Filmografía

Antín, Manuel, *La cifra impar*, Argentina, 1962.

Antonioni, Michelangelo, *Blow up*, Reino Unido e Italia, 1966.

Cronenberg, David, *Crash*, Canadá/Reino Unido, 1996.

Fellini, Federico, *8 ½*, Italia y Francia, 1963.

Godard, Jean-Luc, *À bout de soufflé*, Francia, 1960.

Godard, Jean-Luc, *Week-end*, Francia, 1963.

Godard, Jean-Luc, *Band à part*, Francia, 1965.

Lasseter, John/Renft, Joe, *Cars*, Estados Unidos, 2006.

Meier, Ursula, *Home*, Francia/Bélgica/Suiza, 2008.

Parrott, James, *Two Tars*, Estados Unidos, 1928.

Spielberg, Steven, *Duell*, Estados Unidos, 1971.

Stevenson, Robert, *The Love Bug*, Estados Unidos, 1968.

Tati, Jacques, *Trafic*, Francia, Holanda y Bélgica, 1969-1971.

The Jam: Cortázar y Caín en "La autopista del sur"[1]

Dunia Gras

En las siguientes páginas se va a tratar un proyecto cinematográfico hasta ahora no muy conocido: el guion adaptado que escribió Guillermo Cabrera Infante sobre el relato "La autopista del sur", publi-

1 Debo agradecer a la viuda y albacea literaria de Cabrera Infante, Miriam Gómez, y a su editor, Antoni Munné, quienes están publicando póstumamente, con gran cuidado, el legado que dejara el escritor cubano tras su muerte, que se me permitiera el acceso al material inédito correspondiente a la última versión del guion de su esposo y a la correspondencia que mantuvo, durante su preparación, con Julio Cortázar. En general, hasta ahora se ha sabido de este proyecto a partir de la nueva edición ampliada de la correspondencia de Cortázar, que incluye esta vez las cartas que el escritor argentino dirigió al cubano. Así lo recogen, por ejemplo, Fernández, Mariángeles/Sabanés, Diego, "Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito", *Impossibilia*, 7, 2014, pp. 102-120. Adelanté un pequeño resumen, muy reducido, del tema que aquí trato por extenso, junto con otras referencias sobre los guiones y la crítica de cine, en general, de Cabrera Infante, en el artículo en homenaje al escritor cubano, en el décimo aniversario de su muerte, titulado "La marca de Caín, diez años después", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, 2016, pp. 102-118.

cado en el libro *Todos los fuegos el fuego* (1966) de Julio Cortázar.[2] No obstante, hay que advertir que aquí no se va a llevar a cabo un análisis pormenorizado del ejercicio de adaptación realizado por Cabrera Infante a partir del relato de Cortázar, comparando ambos textos, junto con el cotejo de las tres versiones que se han conservado del guion: aunque esté trabajando en esta línea, esto supondría enfocar más en la obra del autor cubano, lo que me haría salirme de los límites de este volumen sobre cine y literatura argentinos. Ahora solo me propongo mostrar el desarrollo de esta relación de amistad y revelar las circunstancias de su colaboración, que acabó, finalmente, truncándose y cuyo fruto ha quedado, en gran parte, en el olvido.

En el archivo personal de Guillermo Cabrera Infante se conservan treinta y cuatro cartas, fechadas entre el 8 de septiembre de 1963 y el 23 de febrero de 1970, que muestran, en un primer momento, lo que podríamos llamar "el comienzo de una hermosa amistad" entre Julio Cortázar y el autor cubano, rindiendo homenaje a la famosa frase doblada al español del final de *Casablanca*: veintiséis están firmadas por Cortázar (publicadas, finalmente, en 2012 en la segunda edición de su correspondencia, en Alfaguara, en cinco volúmenes), seis por Cabrera Infante, una por Michelangelo Antonioni, otra por un ejecutivo de la RAI, junto con algunos documentos que muestran los pagos al escritor argentino en concepto de cesión de derechos de autor, todo esto último aún inédito y que acaba de explicar las circunstancias que arruinaron el proyecto común y la buena relación entre ambos.

En esta correspondencia se observa, por una parte, el desarrollo de la amistad entre los dos autores tras unos primeros tanteos tímidos y formales, en la que uno se ve y se reconoce en el espejo del otro, ya que Cortázar identifica al narrador cubano desde muy pronto como "cronopio Guillermo". Una amistad en la que ambos comparten muchas cosas, como la pasión por los juegos de palabras, especialmente los palíndromos (como el que le dedica: "Átale, demoníaco Caín, o me delata", jugando con el conocido seudónimo de Cabrera Infante

2 Cortázar, Julio, "La autopista del sur", en: *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1966.

desde sus comienzos como crítico cinematográfico, Caín), en una sintonía que también muestran sus respectivas novelas, *Rayuela* (1963) y *Tres tristes tigres* (1967). Esta última se hallaba en proceso todavía de escritura, o mejor dicho, de reescritura, por su encontronazo con la censura franquista,[3] tras ganar el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral en 1964 con el título previo de *Vista del amanecer en el trópico*. En esos momentos, el escritor cubano se encontraba en Bruselas como agregado en la embajada cubana.

Por la época en que Cortázar le respondió a Cabrera Infante su primera carta, el argentino ya había tenido su primer contacto con Cuba, experiencia que se produjo a finales de 1962, como se puede seguir en su correspondencia editada,[4] y conocía no solo el proceso de la Revolución, sino también a colegas y amigos del escritor cubano como Virgilio Piñera y Calvert Casey, a quienes menciona entre elogios y quienes le habían hablado de su obra, que ya conocía parcialmente (concretamente los relatos de *Así en la paz como en la guerra*)[5] desde antes de su viaje, aunque en su traducción francesa (*Dans la paix comme dans la guerre*).[6]

Pero la apoteosis del reconocimiento mutuo se produce con la lectura que pronto realiza Cortázar de *Un oficio del siglo xx*[7], que le hace llegar Caín:

> Mirá, *Un oficio* me ha parecido admirable. No empleo las palabras elogiosas como otros las corbatas de seda italiana. Las empleo cuando las creo justas, y ésta que le aplico a tu libro lo es. [...] También aquí estoy

---

3 Herrero-Olaizola, Alejandro, "Cuban Nights Falling. The Revolutionary Silences of Guillermo Cabrera Infante", en: *The Censorship Files. Latin American Writers and Franco's Spain*, Albany, SUNY Press, 2007, pp. 71-108.

4 En la edición del año 2000 aparecen estas huellas de su primer viaje a Cuba en el volumen I, mientras que en la del 2012, ampliada, se hallan en el volumen II.

5 Cabrera Infante, Guillermo, *Así en la paz como en la guerra*, La Habana, Alfaguara, 1960.

6 Cabrera Infante, Guillermo, *Dans la paix comme dans la guerre*. Traducción de Robert Marrast, Paris, Gallimard, 1962.

7 Cabrera Infante, Guillermo, *Un oficio del siglo xx*, La Habana, Alfaguara, 1963.

> pesando mis palabras, y no es culpa mía si me hacen polvo la balanza las muy jodidas (París, 12/1/64).[8]

Un texto que dice haber leído "violando todos los principios bibliográficos", como en *Rayuela*, primero "Retrato", el "Manuscrito" y "Réquiem" de un tirón, y después eligiendo las críticas en el índice alfabético para confrontarlas con sus propios recuerdos cinematográficos. Como "un libro-valija", que relaciona con la tradición de Luciano de Samosata y los "espejos de maravillas" medievales.

Un reconocimiento en el otro, aunque el encuentro personal tardara un poco en producirse, ya que, como señalaba el escritor argentino: "[…] está escrito que cuando usted baja para Lut-eh-Cia, yo subo para Helsinki o Addis Abeba" (París, 8/9/63).[9] Efectivamente, a lo largo de las cartas puede seguirse también su periplo laboral como traductor de la Unesco (Austria, Ginebra, Teherán, Delhi, Atenas, Uganda, Londres, Cuba —por supuesto— y su retiro espiritual, Saignon). Un trabajo que llegó incluso, con el tiempo, a proponer a Cabrera Infante en algún momento.

El azar —cómo no— hace que Cortázar encuentre en un buquinista de Saint Germain de Près el número de la revista cultural francesa *L'Arc* (1958-1986) sobre Cuba, que precisamente había coordinado Cabrera Infante, al mismo tiempo que recibe su segunda carta, donde, al parecer, mostraba sus reparos ante los posibles paralelismos estilísticos de su obra en marcha con la ya editada pero todavía no leída *Rayuela*:

> Y así uno se entera de que Caín está perplejo y un poco azorado por los empastelamientos y otras astucias tipográficas de *Rayuela*. Bueno, duerma tranquilo, creo que *Cámara lúcida* (¡qué hermoso título!) no tiene nada que ver con *Rayuela* por ese lado, aunque lo que ya conozco de usted me hace suponer que en cambio tendremos muchas cosas en común por el buen lado, por el de adentro. A lo mejor su secretaria se comidió (como decimos

8 Cortázar, Julio, *Cartas (1955-1964)*, volumen 2. A cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2012, pos 9531.

9 Cortázar, *Cartas (1955-1964)*, volumen 2, pos 8280.

> en la Argentina) a prestarle su ejemplar de *Rayuela*, y a esta hora ya no hay problema. Pero lo mismo le escribo porque su carta me pareció una de las cartas de cronopio más grandes que he recibido (París, 1/12/63).[10]

Por otra parte, un poco más adelante, se puede asistir también al nacimiento de un proyecto común, como anunciábamos, fruto de la admiración del escritor cubano —quince años más joven, no lo olvidemos— por el ya consagrado argentino, a quien se había acercado con toda modestia: la adaptación del cuento "La autopista del sur" para su eventual realización cinematográfica.

No hay que olvidar la pasión cinematográfica de Cabrera Infante desde su más tierna infancia. Cuenta, en múltiples entrevistas, que con apenas un mes su madre lo llevó a ver *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en el cine de su ciudad natal, Gibara, con Rodolfo Valentino de protagonista. Y que su infancia la pasó colándose en esa mágica sala a oscuras ya que uno de sus tíos trabajaba proyectando películas en el cine de su barrio. Fue totalmente natural que comenzara, por tanto, escribiendo sobre cine, bajo el seudónimo de "Caín", en revistas como *Bohemia* y *Carteles*, como ha demostrado la reciente publicación de todas las críticas realizadas por el escritor desde sus inicios en el primer volumen de sus obras completas, titulado, por cierto, *El cronista de cine*.[11]

Asimismo, en su destino europeo, desarrolló la escritura de guiones para el cine como trabajo de subsistencia.[12] Así, un poco antes y mientras adaptaba el relato de Cortázar, escribió otros textos para

10 Cortázar, *Cartas (1955-1964)*, volumen 2, pos 8937.

11 Cabrera Infante, Guillermo, *El cronista de cine*. A cargo de Antoni Munné, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

12 Gras, Dunia, "Guillermo Cabrera Infante, guionista", en: *Quimera*, 291, 2008, pp. 31-36; Gras, Dunia, *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*, Madrid, Editorial Verbum, 2013; Gras, Dunia, "La marca de Caín, diez años después", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, 2016, pp. 102-118; Gras, Dunia, "De *Aura* (1962) a *Birthdays* (1969) pasando por *Cumpleaños* (1969)… y hasta *The Horizontal Door* (1971). Una colaboración desconocida entre Guillermo Cabrera Infante y Carlos Fuentes", en: Claudia Hammerschmidt (ed.), *La escritura metafinal de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra "casi completa"*, London/Potsdam, INOLAS, 2017, pp. 135-180.

su posible traslación cinematográfica, entre los que se pueden citar: *El Máximo*, redactado en Londres en el verano de 1966 (fechado el 8 de agosto), sobre un dictador latinoamericano que huye a Ibiza, como Batista se había refugiado en Madeira, basándose, sin embargo, en la figura de Leónidas Trujillo, pero con una referencia clara al propio Fidel Castro (el Líder Máximo) en el título; después escribió también un *western*, *The Gambados*, ya junto a Joe Massot (fechado el 4 de julio de 1967); así como un par de títulos más, *The Last Trip* y *The Salzburg Connection.* En este último caso, basado en la novela del mismo título de la escritora Helen MacInness, se acabará rodando una película en 1972 protagonizada por Barry Newman (el Kowalski de *Vanishing Point*), aunque no aparezca el autor en los títulos de crédito. Entre tanto llegarían sus dos proyectos realizados, *Wonderwall* (1968), dirigida precisamente por Joe Massot, y *Vanishing Point* (1970), realizada por Richard C. Sarafian, que aparecen referidos en las cartas. E, inmediatamente después, el proyecto fallido de la adaptación al cine de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, con Joseph Losey, que acabó precipitando al autor a una crisis de la que tardaría en recuperarse, como bien ha detallado Raymond D. Souza en *Two Islands, Many Worlds*.[13] A pesar de tentaciones posteriores, como la adaptación de *Nostromo* de Joseph Conrad, Cabrera Infante no volvió a escribir para el cine hasta *La ciudad perdida* (2005), proyecto en el que invirtió años y diversas versiones, y que acabaría siendo estrenada por su director, el también actor Andy García, poco después de la muerte del escritor cubano.

Por su parte, Cortázar, además de su propio interés por el cine como espectador y crítico ocasional, había experimentado ya en diversas ocasiones que su obra fuera adaptada a la gran pantalla.[14] En

13 Souza, Raymond D, *Two Islands, Many Worlds*, Austin, University of Texas Press, 1996.

14 Neifert, Agustín, "Cortázar y el cine. El cine y Cortázar", en: *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía, 2003, pp. 342-399. Véase también López Petzoldt, Bruno, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014. Y, Zangradi, Marcos, "Antín/Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine", *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 61, 2017, pp. 89-106.

primer lugar, por Manuel Antín, quien había realizado *La cifra impar* (1962), basándose en "Cartas de mamá", el relato perteneciente a *Las armas secretas* (1959), y *Circe* (1964), tomando dos relatos, "El ídolo de las Cícladas" y "Continuidad de los parques", de *Final de juego* (1964), como punto de partida (hecho que, extrañamente, no menciona en su correspondencia con Cabrera Infante). Y también por Michelangelo Antonioni, como es bien sabido, quien se basó en "Las babas del diablo", también incluido en *Las armas secretas*, como libre inspiración para su *Blow up* (1966). A este último sí que lo va a mencionar en diversas ocasiones en su correspondencia, quizás por tratarse de un hecho más cercano en el tiempo, quizás por la fascinación que le producía el director italiano y su gran reconocimiento en Europa. Así, recuerda en las cartas como "un cuento de hadas" el momento en que Antonioni contactó con él, a pesar de su advertencia de que quedaría muy poco del cuento en el producto final, a lo que le respondió: "'Desde el momento que los huecos estarán rellenados por Antonioni, todos saldremos ganando'. Era realmente un diálogo de reyes, un paso del Brénero con el cine y la literatura mirándose como águilas. Ah, si viviera Stefan Zweig…" (París, 8/12/66).[15] Sin embargo, no vio su recreación cinematográfica hasta después de haber sido presentada en Cannes, curiosamente. Y, de hecho, primero la vio Cabrera Infante que él mismo.

Pero centrándonos ya en el tema presente, la primera referencia a su proyecto cinematográfico común aparece el 4 de noviembre de 1966 bajo el título provisional y más literal de *On the Speedway* (aunque, finalmente, Cabrera Infante se refiriera a él como "the movie that never was" —como en su entrevista con Óscar Hijuelos—). Cortázar anuncia en esta carta que ya ha firmado la autorización para la adaptación cinematográfica al que iba a ser el director de la cinta, Joe Massot, a quien Cabrera Infante había conocido en Cuba, cuando estaba realizando un documental, *Carnaval* (1960), junto a Fausto Canel. Con él colaboraría Cabrera Infante en algunos guiones no-natos y,

15 Cortázar, Julio, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3. A cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 363.

finalmente, en *Wonderwall* (1968), que, como ya se ha adelantado, sí llegó a las pantallas. Cortázar entró en contacto con él a través de Cabrera Infante, pero pronto pudo ver una película suya:

> […] vi un Joe Massot donde una niña muy bella corre y corre por Londres y al final se casa, y todo es de una desgarradora crueldad y de una ironía de gato persa mirando a sus amos desde la alfombra. Dile a Joe que me gustó mucho, y que el selecto público presente se quedó patas arriba, lo que no dejaba de ser reconfortante dado el elevado número de ricachas que poblaban la sala (París, 20/4/67).[16]

Se trataba de *Reflections on Love* (1966), un cortometraje nominado al premio del Festival de Cannes, una de las pocas películas que Massot llegó a dirigir a lo largo de su vida, junto con las ya citadas, y los documentales musicales *The Song Remains The Same* (1976), sobre un concierto de Led Zeppelin, y *Dance Craze* (1981), inicialmente sobre el grupo Madness, y el drama deportivo *Space Riders* (1984), sobre el motociclista Barry Sheene. Asimismo, escribió el guion para *Zachary* (1971), considerado el primer *acid western* de la historia, y colaboró en el de *Universal Soldier* (1971), de hecho, a partir de una idea desarrollada en otro guion junto a Cabrera Infante bajo el título de *The Mercenary*.

Hay que señalar que, en un primer momento, hay una gran complicidad entre los tres, hasta el punto de que Cortázar juega con la imagen de "los tres mosqueteros": "Athos saluda a D'Artagnan y a Aramis (puedo ser Aramis, si prefieres tú ser Athos, pero yo soy más viejo"), (París, 15/11/67).[17]

Volviendo al proyecto, Cabrera Infante cambia, no obstante, el título sobre la marcha a finales del año siguiente por problemas de *copyright*, ya que la última película hasta entonces estrenada por Elvis Presley, con Nancy Sinatra, se titulaba *Speedway* [Pista de carreras] (1968). El nuevo título es *The Jam*, como le anuncia a Cortázar:

16 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 409.
17 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 525.

> título cocinado a fuego rápido por el autor de estas líneas la noche misma en que se llegó al acuerdo para todo desacuerdo. Algunos querían llamarlo *Jam* solamente, pero se recordó que entonces sería una ruta de mermelada. La sugestión de un asombro (*Jam!*) no cambiaba el pastel (Londres, 12/12/67).

A este cambio se añadía la participación a través de Jane Birkin, protagonista de *Wonderwall*, película en la que estaba trabajando en ese momento, del entonces esposo de la actriz, el músico John Barry —conocido por las bandas sonoras de las primeras películas de James Bond y que acababa de ganar su primer Oscar por la BSO y la canción de *Born Free* (1966)—, no solo para el tema musical, sino también como productor, hecho del que se derivarían, en buena medida, los problemas de realización, como se verá. En estos años, Barry compondría la banda sonora de *The Lion in Winter* (1968), también merecedora del Oscar, y *Midnight Cowboy* (1969).

A todo esto, se estrenaba el 29 de diciembre de 1967 la película *Week-end*, de Jean-Luc Godard, inspirada en el mismo relato, aunque no aparezca en ningún momento en pantalla la referencia al cuento de Cortázar en los títulos de crédito. Asimismo, hay que señalar que, curiosamente, en las cartas entre Cabrera Infante y Cortázar no se hace mención alguna a este hecho, aunque sí a Godard, en relación con su adaptación de la novela *Il disprezzo* (1954) de Alberto Moravia, *Le mépris* [El desprecio] (1963), como referente a lo que les acabará sucediendo con el proyecto, como un vaticinio. No obstante, algunos años después, en 1972, en una carta de Cortázar a la traductora Suzanne Jill Levine, a cargo entonces de verter al inglés, precisamente, los cuentos de *Todos los fuegos el fuego*, le comenta de forma explícita a propósito del título del cuento en cuestión y del volumen:

> Por lo que se refiere al libro en su totalidad, me opongo a llamarlo *Week-end*. En efecto, la película de Godard se inspiró en "La autopista del sur", pero de una manera muy poco honesta, no por culpa de Godard que no estaba enterado de nada, sino por alguien que, según parece, conoció otro script con el cual un productor inglés pensaba

> filmar "La autopista", y le llevó la idea a Godard como si fuera propia, y naturalmente sin mencionarme; gracias a lo cual el inglés no hizo nunca su film (aunque esto quizá por otras razones) y yo no cobré un céntimo por esa adaptación que Godard llevó a cabo con toda inocencia. Todas esas razones me impiden aceptar *Week-end* como título; si yo hubiera participado en el film de Godard, estaría naturalmente de acuerdo, así como acepté que la edición de bolsillo de una serie de cuentos se llamara *Blow-Up*, puesto que Antonioni había hecho su film con mi autorización; pero no veo por qué tengo ahora que copiar un título de Godard, después que él me copió a mí la idea de un relato, sin culpa suya, lo repito, pero de manera más que evidente (Saignon, 30/06/1972).

Asimismo, a principios de 1968 (el 5 de marzo) se cruzó por el camino, nuevamente, Michelangelo Antonioni, quien propuso también una adaptación del mismo cuento ("L'Autostrada del Sud"), que sería realizada por un protegido suyo, Carlo Di Carlo —ayudante de dirección de Pier Paolo Pasolini en *Mamma Roma* (1962), *RoGoPaG* (1963) y *La rabbia* (1963)—. Como señala el propio Antonioni en una carta enviada al autor argentino:

> Trovo "L'Autostrada del Sud" uno dei racconti più belli del volumen pubblicato da Einaudi. Appena ne ho avuto l'occasione, l'ho quindi proposto per un film que dovrebbe essere diretto da un giovane, Carlo Di Carlo, nel quale ho moltissima fiducia. Ho intenzione anche di seguirne la realizzazione da vicino per fare in modo che venga bene, como il racconto e la straordinaria situazione in esso narrata meritano.
>
> Non è una produzione ricca ma è seria (Roma, 5/03/68).

Apenas un año antes se había estrenado la película que hicieran juntos y el director italiano continuaba siguiendo de cerca la obra de Cortázar. Señalaba que la producción no contaba con mucho dinero, pero era seria… por el contrario, el proyecto de John Barry apostaba por un presupuesto más alto (en alguna ocasión llegó a mencionar hasta tres millones de dólares), pero, finalmente, acabó resultando mucho menos serio. Hay que decir que, en este momento, el cobro del cheque por la cesión de los derechos de autor de Cortázar, por va-

lor de mil libras, no se había hecho efectivo: había sido devuelto por el banco del escritor argentino en Viena, como indica en otra carta (Teherán, 30/4/68).[18] Es decir, en realidad Cortázar hubiera podido cambiar de idea y darle los derechos una vez más a Antonioni. Incluso, hubo un momento en que llegó a perder el contrato, un signo que se revelaría muy significativo, casi profético, pero prevaleció la palabra dada a su amigo y colega, Cabrera Infante, como prueba de confianza.

Opiniones de Cortázar sobre el guion de GCI

Influyó, obviamente, la gran opinión que tuvo desde un principio Cortázar del guion de su colega, quizás, como señala desde un principio, por "su sensibilidad a los juegos de la simetría", compartida por ambos:

> […] a propósito de lo que me adelantas de tu adaptación del cuento. Lacónicamente: estoy entusiasmado. Está visto que jamás entenderé ni veré las posibilidades cinematográficas de lo que escribo, hasta que alguien dotado de esa capacidad me lo muestra. Ya cuando Joe y tú me hablaron del asunto en casa, empecé a ver el cuento, pero ahora, después de los detalles que me das, tengo la impresión incluso molesta de haber visto ya la película; de golpe mi cuento se ha vuelto un film, y yo lo vi en algún cine. Creo, Guillermo, que todas tus ideas para la adaptación (digo: todas) son magníficas; entiendo que las caracterizaciones psicológicas que apuntas para los personajes principales son las justas, y que tienen suficiente diversidad y riqueza como para que la acción esté llena de 'sound and fury'; nada peor que los Films donde cada personaje es como una idea fija. Empiezo a comprender ahora el valor que tendrá el cambio de las estaciones, que será el elemento más 'uncanny' de la película, junto con las vagas amenazas del territorio más allá de la autopista (París, 8/12/66).[19]

18 Cf. Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 577.
19 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 363.

Así es, acaso dos de los elementos que producen un efecto más extraño en el guion sean los que tienen que ver con el tiempo, circular, como en el propio relato de “La autopista del sur”, aunque aquí se subraye todavía más, y con el espacio, ignoto, más allá de los límites marcados por la propia autopista. En este sentido, sus comentarios son realmente elogiosos, por considerar que la translación de sus ideas ha sido llevada a cabo, a la vez, de forma ajustada y libre, algo que no suele ser habitual, puesto que suele prevalecer una de las dos opciones:

> Mira, a mí me parece que tu adaptación, tu tratamiento de mi cuento, es de una fidelidad y al mismo tiempo de una libertad imaginativa formidables. Tú has visto en seguida cuales eran los valores centrales que había que respetar y salvar: el clima fantástico, es decir el estiramiento “antinatural” del tiempo, y esa limitación forzada dentro de un espacio igualmente “antinatural”, con gentes que por razones poco claras no pueden alejarse de sus autos en busca de socorro. Te has dado cuenta de que, en el fondo, eso no es antinatural si se lo mira simbólicamente, porque es un hecho que mucha gente hará las cosas más increíbles con tal de no abandonar su auto en un embotellamiento. Pero lo que aquí importa, es decir, el clima irreal que poco a poco invade la situación, concentrando a la vez la realidad más intensa en una serie de episodios de vida, muerte, amor, etc., tú has conseguido rescatarlo plenamente en la adaptación, al punto que me parece increíblemente fiel e inteligente como trabajo de adaptación al cine.
>
> […] Lo que me satisface y me tranquiliza leyendo el libro de *The Jam* es ver que se trata de cine, al mismo tiempo que los valores de mi cuento siguen ahí con toda su fuerza. No sé cómo has hecho, de dónde has sacado tanta técnica sutil para incorporar diálogos, situaciones nuevas, etc., sin modificar en absoluto lo esencial de mi relato; la cuestión es que lo has hecho, y no solamente estoy muy contento sino profundamente admirado por tu trabajo.
>
> Todo está ahora en que el director sea capaz de entender a fondo tu libro y llevarlo a las imágenes; I cross my fingers and hope for good (París, 22/9/68).[20]

20 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, pp. 622 s.

El guion va a conocer tres versiones distintas, tres estadios evolutivos diferentes, marcados por el color de la cubierta de las copias guardadas: blanco, azul y rojo, lo que requeriría un estudio comparado para explicar su desarrollo. La versión roja, la última, está fechada, significativamente, en "May Day 1968" (como una llamada final de socorro). De hecho, Cortázar ya se muestra eufórico a partir de un primer acercamiento, un texto todavía previo, y para él la segunda versión ya es la definitiva, aunque Caín, con más experiencia en estas lides, le advierte:

> para la gente del cine sajón lo que yo escribí y tú leíste no es un guión, scenario o script, sino algo más inferior por bastardo: un treatment. Ahora tendré que dividir esa hermosa narración fluida en cientos de planos, campos y contracampos, que en inglés tienen nombres más absurdos todavía— y dividir por individuos los diferentes discursos del autor o autores: eso que se llama, en cine, diálogo (Londres, 12/12/67).

A pesar de llevar a cabo él mismo la traducción de las ideas primigenias al lenguaje cinematográfico, de "planos, campos y contracampos", escena por escena, el guion mantiene, no obstante, todavía elementos literarios, como el epígrafe, "We have pinned our hopes on our machines", de W. H. Auden, que procede también de una colaboración del escritor británico con el cine documental (*U.S.*), una crítica contra la modernidad norteamericana. Aparecen asimismo otros paratextos más, como el prolegómeno general, una reflexión sobre la vida y la velocidad, sobre "[…] freeways, Autobahn, autostrade […]", en la que se cita, de manera alusiva, a Benjamin Franklin: "Life is movement and movement means speed. Speed having already driven man around the globe and now ready to propel him to the stars, becomes the stuff that life is made of".

Y una sinopsis donde se sitúa la acción en Londres y se identifica a los personajes como si se encontraran en el arca de Noé tras el diluvio, o fueran nuevos Robinson Crusoes, náufragos del asfalto, aunque advierte: "we sense that these people will not revert to any barbaric stage of society, that this is not to be a matter of survival of the fittest".

Acaso tratando de marcar las distancias con la adaptación, entonces relativamente reciente, de 1963, de *Lord of the Flies*, realizada en parte por el mismo novelista William Golding para la película homónima de Peter Brook. Precisamente, más adelante, en un momento durante las tortuosas negociaciones para realizar *The Jam*, se pensó, como veremos, justo en Golding para reescribir el guion de Cabrera Infante, quizás para repetir un poco el tema de civilización y barbarie ya tratado en la obra del escritor británico.

En esta breve sinopsis ya se plantea el tema del tiempo circular, en relación a los sueños —que es quizás el elemento añadido por Cabrera Infante que resulta más original, a la vez que revela también el espíritu de época—, como adelanta: "[…] even dreams are now presided by the ever-present […] But, are they dreams? Or dreams within a dream, and thus reality)" (p. III). Una idea, la de un sueño dentro de otro sueño, y el cuestionamiento subsiguiente de la realidad, también muy presente en la poética del propio Cortázar, como se constata en cuentos como "La noche boca arriba".

También entre los paratextos se encuentra una nota de John Barry sobre la banda sonora, muy interesante, donde quiere deslindarse de los musicales habituales para convertir esta obra, por el contrario, en "pure cinema" (p. IV). De hecho, a lo largo de todo el guion, aparecen acotaciones constantes "on sound", mostrando, por tanto, no solo lo que se ve, sino también lo que se oye. Barry indica que la música pregrabada debe reproducir la música pop de las radios de los autos de forma distorsionada "similar to that of Hal, the Robot in *2001. A Space Odyssey*", y la música de fondo debe tener una función emocional directa, a lo que pone ejemplos, como el entierro del Daimler, con un coro de música religiosa; la incineración de la vieja, como un entierro ritual primitivo; las Navidades, subrayadas por los villancicos. Y también pone énfasis especial en el principio y el final, enmarcando la obra, así como la escena de amor y el duelo mortal final en la playa.

Al principio, llama la atención un dibujo, realizado por el propio Cabrera Infante, visualizando el espacio y mostrando la posición de los autos en la autopista, indicando de forma gráfica su situación (como se puede ver en la figura 1).

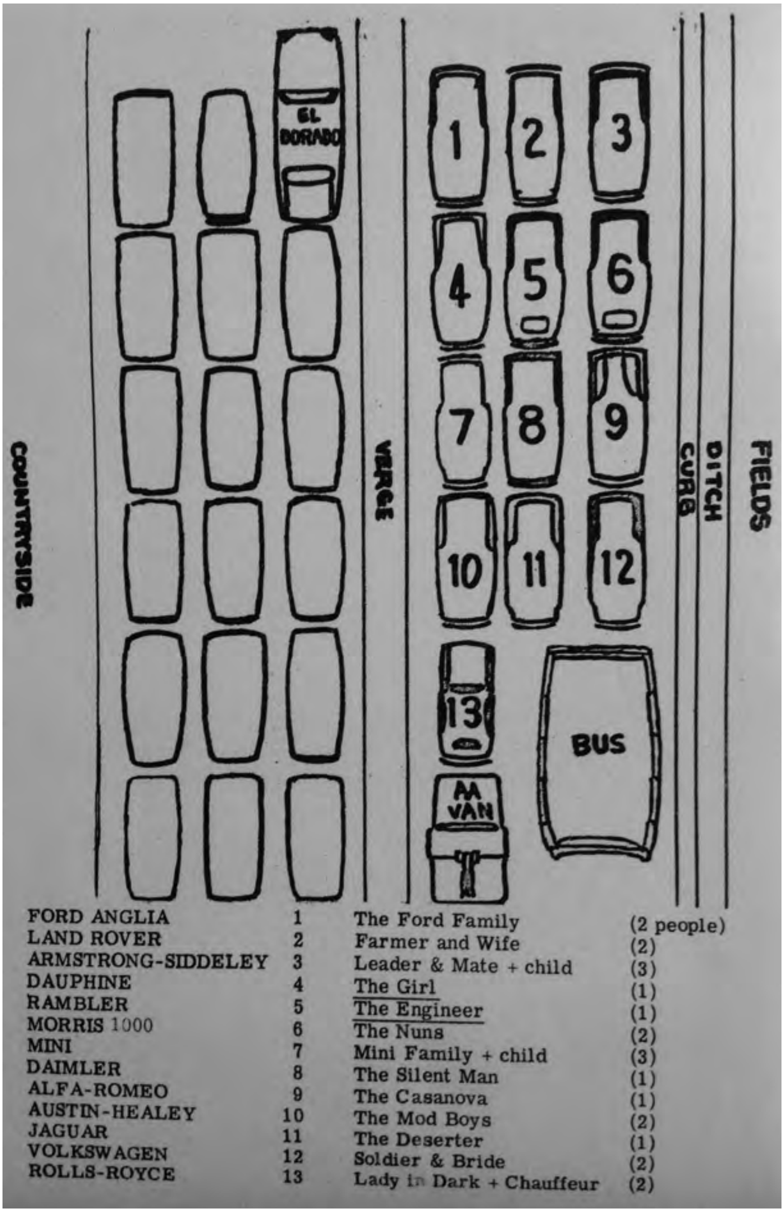

COUNTRYSIDE
EL DORADO
VERGE
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
BUS
AA VAN
CURB
DITCH
FIELDS
FORD ANGLIA 1 The Ford Family (2 people)
LAND ROVER 2 Farmer and Wife (2)
ARMSTRONG-SIDDELEY 3 Leader & Mate + child (3)
DAUPHINE 4 The Girl (1)
RAMBLER 5 The Engineer (1)
MORRIS 1000 6 The Nuns (2)
MINI 7 Mini Family + child (3)
DAIMLER 8 The Silent Man (1)
ALFA-ROMEO 9 The Casanova (1)
AUSTIN-HEALEY 10 The Mod Boys (2)
JAGUAR 11 The Deserter (1)
VOLKSWAGEN 12 Soldier & Bride (2)
ROLLS-ROYCE 13 Lady in Dark + Chauffeur (2)

Figura 1.

Se observa que hay un cambio de las marcas de los automóviles, ya que traslada la acción de París a Londres y su correspondiente "autopista del sur", que pasa por la localidad de Stonehenge, mencionada en los diálogos, significativamente, acaso, por sus connotaciones mágicas. Por este motivo, por este cambio geográfico, los autos son también, en su mayoría, británicos, con algunas excepciones: mantiene las marcas del Dauphine —quizás porque también obedece a un nombre femenino— y del Volkswagen —el popular *beetle*, el *Käfer*, el escarabajo—, pero cambia todas las demás: transforma el Peugeot 404 del ingeniero por un Rambler, el dos caballos (2HP) de las monjas por un Morris 1000, el Simca de los jóvenes por un *mod* Austin-Healey, el De Soto del turista norteamericano por un clásico Cadillac y el Ford Mercury del mercado negro por una motocicleta Harley Davidson —un año después se estrenaría *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper—. También cambia algunas posiciones en la carretera, como puede apreciarse en el dibujo, si se compara con las asignadas por Cortázar en el relato. Pero lo que resulta más importante es que añade tres vehículos nuevos, con las respectivas personalidades de sus conductores y sus implicaciones simbólicas dentro del desarrollo de la acción:

a) suma la presencia de un Rolls Royce *cabrio*, conducido por un chofer que lleva a una antigua leyenda del cine de pasajero, a quien bautizará como Lady Royce, siguiendo el mismo juego de Cortázar de identificar el auto con el personaje, mostrando con ello incluso su propia caracterización, por las connotaciones de la marca, como indica también uno de los paratextos ya referidos: "Since the Age of the Automobile, man has acquired a composite new identity that embraces the make, style and potential of his motor car". Esto le permite jugar con el tema de la diferencia del estatus social de los personajes, a la vez que introduce también el mundo del cine (y del cine dentro del cine, en una pequeña *mise en abyme*, como se observará), un tema tan propio de Caín. De hecho, Lady Royce recuerda, hasta cierto punto, a la Gloria Swanson de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder (e incluso cita una frase de Samuel Goldwyn: "Include me out"), que se refuerza con la

referencia también a Von Stroheim, que luego cambia a Von Sternberg, en un vano y coqueto intento de esconder su verdadera edad, pasando del cine mudo al sonoro;

b) en segundo lugar, incluye también entre los náufragos de la autopista a un autobús blanco, de turistas flamencos, Brueghel Tours, con lo que se plantea la cuestión de la exclusión lingüística y los conflictos que esta genera;
c) por último, aparece también una irónica grúa de accidentes, aunque no acaba de desarrollarse su papel dentro de la acción.

El comienzo propiamente dicho del guion, con las instrucciones para las escenas iniciales de la película, son muy cinematográficas —aunque este calificativo pueda resultar redundante—, y recuerdan bastante al principio de *Vanishing Point*. De hecho, vale la pena adelantar que mantiene nexos importantes tanto con esta película como con la anterior, *Wonderwall.* En las tres, que fueron escritas, de hecho, con muy poco tiempo de diferencia y, seguramente, en el caso de algunas escenas, de manera casi simultánea, los silencios y los sueños van a tener un papel relevante.

Las primeras imágenes con las indicaciones para el inicio de la película muestran una carretera vacía, en penumbra, hacia el horizonte y en silencio, un silencio que resulta incluso molesto a propósito: "We hold on the road as long as we can —perhaps until the spectator begins to feel uneasy in the stillness and silence of the empty landscape—". Un pájaro canta de fondo mientras un punto rojo, brillante, como la sangre, como el sol, se levanta o se acuesta.

A continuación, la presentación de los personajes viene dada por su propia voz, de forma inmediata, de tal modo que cada uno de ellos habla directamente a la cámara, como si alguien los estuviera entrevistando, hasta que se descubre que ese entrevistador que anota sus impresiones en un cuaderno es el ingeniero del Rambler, el protagonista, de algún modo.

Posteriormente, comprobamos que, por un lado, como adelantaba el propio Cortázar, el guion es muy fiel: todo está presente, incluso aparecen algunos de los pequeños detalles característicos del cuento, como el de la mariposa blanca, al principio del relato, que

describe una trayectoria que parece, de hecho, en el texto literario, como si fuera seguida por una cámara. Pero, por otro lado, Cabrera Infante lleva a cabo una labor de *amplificatio*, diríamos, como la de los antiguos traductores, añadiendo materia que, a veces, incluso está ya esbozada, o en potencia, en el discurso cortazariano. Así sucede, por ejemplo, al desarrollar el papel del turista norteamericano, que llega a necesitar incluso la traducción del inglés británico, que no comprende (y que nos recuerda un poco al Sr. Campbell de *TTT*), o las peleas entre los extranjeros (por ejemplo, por una naranja), rellena huecos sobre la cotidianidad de los personajes (las dificultades de su limpieza personal, las averías, las enfermedades —*siriasis*, inanición, *stroke*—).

Pero los añadidos principales corresponden, como ya anunciábamos, a:

a) los sueños (de Dauphine, sobre todo, en forma de *flashforward* o prolepsis, y del ingeniero, en forma de anuncios, que recuerdan las escenas oníricas de *Wonderwall* y los *flashbacks* o analepsis de *Vanishing Point* —de hecho, dicho sea de paso, el ingeniero del Rambler muestra también elementos en común con el famoso Kowalski— y también con las ensoñaciones de *The Song Remains the Same* de Joe Massot);
b) las imágenes cinematográficas, en *mise en abyme*, de cine dentro del cine y de atasco dentro de atasco: dos escenas de *The Two Tars* (1928) de Stan Laurel y Oliver Hardy, el Gordo y el Flaco (véase fig. 2), para producir un efecto de contraste con la película muda, en blanco y negro, y también con la comicidad de los *slapsticks*;
c) personajes adicionales, como el ya indicado de Lady Royce, el más importante de todos ellos. Aunque también aparece un vendedor de periódicos negro, algo tópico, que recuerda al ciego DJ de *Vanishing Point*, que baila y canta —supuestamente una canción que debían escribir conjuntamente Cabrera Infante y John Barry, letra y música, y que ya aparece anunciada con el título ("The Integrated News Blues") incluso con su *copyright*—. Otro personaje añadido es el de una joven que realiza un "metaphysical striptease". Y,

Figura 2.

más relevante, se desarrolla una acción paralela, la de Harley Davidson y Porsche, que termina en un extraño episodio, un duelo mortal en la playa, con ecos del supuesto asesinato en el parque del principio de *Blow up* (1966), que puede ser un guiño a Cortázar, como también lo es la aparición de uno de los líderes de otro grupo de la autopista cuyo nombre es Traveller —como el personaje de *Rayuela*—;

d) nuevos episodios, como el del comando que se aventura más allá de la autopista, con la escena de la captura de un cerdo para poder comer, o las de los accidentes de los desertores, o la de la iglesia abandonada…

Y, finalmente, se insiste en la circularidad del tiempo con las imágenes finales, que vuelven a repetir las del principio, con el juego con la luz, a la vez que se indica que los personajes vuelven también a vestirse como al comienzo: "The scene looks like an enormous picnic.

But we are not able to know if they have been on the road for a year —or just hours".

Problemas del proyecto

A pesar de la confianza que le transmite el guion de Caín, poco a poco y paralelamente, Cortázar le va perdiendo respecto al director, Joe Massot, como comenta tras recibir una carta suya:

> al volver de New Delhi después de un viaje hasta Ceilán, Octavio Paz me entregó unas líneas que me había dejado Joe Massot, que no me encontró cuando estuvo por allí. Aunque Joe no decía nada de cuestiones cinematográficas, su carta tenía un membrete bastante significativo, en el que encontré todos nuestros nombres además de un inenarrable montaje de automóviles. [...] confirmarme si ustedes han ido o van a ir más allá del membrete de la carta de Joe. Supongo y espero que sí, pero comprenderás que si hubiese surgido algún inconveniente, y tengo que cubrir mis posibilidades de aprovechar el para mí incomprensible interés que ese cuento despierta entre los cineastas (Teherán, 30/04/68).[21]

Aquí hace mención, por un lado, a la imagen de la portada de la copia del guion de Cabrera Infante, que también aparecerá en el anuncio del rodaje de la película en la revista *Variety*, un diseño de vehículos superpuestos, muy visual e ingenioso, que ideó Massot (véase figura 3).

Y, por otro, a que poco después de la propuesta de Antonioni ya mencionada, apenas tres meses más tarde, se añadiría todavía otro pretendiente italiano, esta vez para la televisión, para la RAI, que solicitaba, nuevamente, la cesión de los derechos del mismo relato, como le comenta Cortázar a Cabrera Infante, un poco para animarlo a volver a poner en marcha el proyecto, para presionarlo hasta cierto punto, sin perder el sentido del humor:

21 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 577.

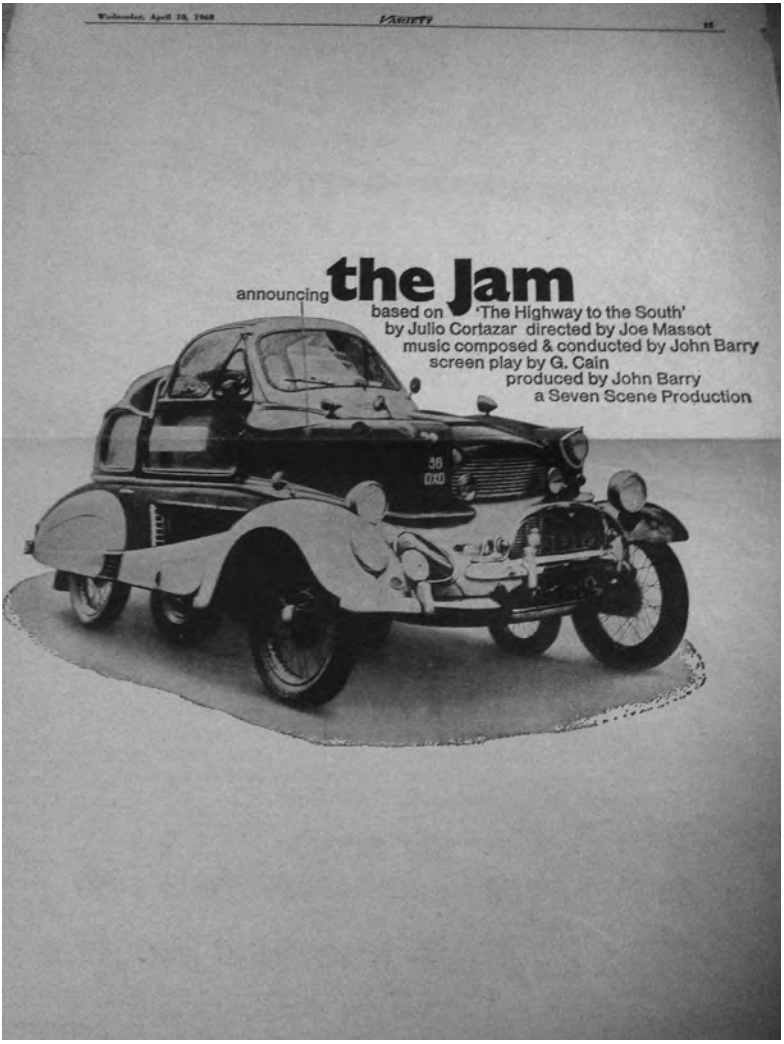


Figura 3.

Un vistazo al contrato me prueba que lo más que puedo cederle es algún asiento en el tranvía. De todos modos quedas notificado de que el cuento sigue siendo popular; después de Antonioni, la TV. Apúrense,

> coño, antes de que Mao Tsé Tung me lo pida para hacer la nueva cartilla alfabetizadora (Saignon, 29/6/68).[22]

De hecho, muchos años después el interés del cine italiano por el relato cortazariano continuaría. En 1979, Luigi Comencini dirigiría, por fin, *L'ingorgo*, película inspirada también libremente en el cuento. Y más años después todavía, incluso una empresa automovilística, Renault, para promocionar su Megane 2, le dedicó tres *spots* publicitarios ("Presentación", "Parto" y "Final"), dirigidos por el publicista argentino Marcelo Szechtman en un claro homenaje al autor bonaerense, como se anuncia en el mismo título inicial. Como señaló en su momento el gerente de publicidad de Renault "cuando escribió 'La autopista del sur', tal vez sin saberlo, Cortázar estaba formulando una idea clave para la publicidad de autos: uno lleva el nombre del auto que maneja. Eso está en el cuento, lo que hizo la agencia fue recrearlo".[23] De hecho, como parte del acuerdo para la concesión de los derechos de autor de los herederos, Renault tuvo que adquirir cinco mil ejemplares de *Todos los fuegos el fuego* a la editorial Alfaguara, que después obsequió a quienes compraban el nuevo modelo anunciado.

En esta situación, Cortázar se veía atado de pies y manos, ya que había cedido los derechos para el proyecto en el que trabajaba Cabrera Infante por tiempo indefinido: craso error, fruto de la inexperiencia. Como suele suceder en el mundo del cine, donde las decisiones dependen de mil instancias distintas, el proyecto no se materializaba.[24] Al principio Cortázar se mostraba comprensivo:

> Ya me dirás qué pasa con nuestra autopista, y no te preocupes por las demoras que comprendo de sobra. El mundo del cine (a través de mi

22 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 588.

23 Long, Fernanda, "Un cuento de Cortázar, en una publicidad", en: *Clarín*, 24 de julio de 2000, <http://edant.clarin.com/diario/2000/07/24/s-03601.htm>.

24 Como tampoco se materializó otro proyecto en el que por esos mismos años Cabrera Infante colaboraba con Carlos Fuentes, una nueva adaptación al cine de su novela corta *Aura* (1962), de la que acabó surgiendo *Cumpleaños* (1969). Véase Gras, "La marca de Caín, diez años después" y "De *Aura* (1962) a *Birthdays* (1969)".

rápida incursión en el italiano) me parece un burdel innominable, y me imagino los problemas que tendrán Joe y tú para salir adelante con ese o cualquier otro proyecto. Pero tengo un buen 'hunch', creo que ustedes harán la película. Finalmente, *Blow-Up* debe haber ayudado psicológicamente, pienso (París, 10/4/67).[25]

Para acabar ya directamente diciendo, en un tono muy distinto:

Qué podrida cosa es el cine, when all is said and done; por algo me resisto a participar personalmente en cualquier adaptación de cuentos míos, y prefiero vender y rajar en el mismo acto, como hice con Antonioni. (…) Pensar que si en *The Jam* made in Hollywood vemos aparecer un pastor protestante dirigiéndose a los protagonistas desde el techo de un auto, o una vampiresa que a último minuto se sacrifica por la nena de un fogonero negro, no podemos hacer otra cosa que vomitar en la platea… En fin, seamos hoptimistos (que equivale probablemente a hingenuos) (Saignon, 6/9/68).[26]

Con esas haches rayuelescas, el escritor argentino esperaba contrarrestar la frustración por los cambios que el productor iba imponiendo sobre la marcha. Aquí, concretamente, se refería a la idea de John Barry de aliarse con el productor Joe Levine (Joseph E. Levine), el de *The Graduate* (1967) y *The Lion in Winter* (1968), para conseguir un presupuesto de tres millones de dólares, como ya se ha adelantado, "y la máxima libertad", según Cabrera Infante (Londres, 8/7/69), aunque Cortázar temiera que eso fuera, de alguna forma, vender el alma al diablo; es decir, la película al capital norteamericano, imperialista, desde su posicionamiento ideológico cada vez más radicalizado. Sobre todo si la alianza se producía con otro productor propuesto, Sam Spiegel, a pesar de su deslumbrante trayectoria, con títulos como *The African Queen* (1951), *On the Waterfront* (1954), *Suddenly, Last Summer* (1959), *Lawrence of Arabia* (1962) o *The Chase* (1966), porque para Cortázar esto representaba "(el Hollywood establishment) […] porque

25 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 385.
26 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 618.

ahí es donde te van a hacer polvo tu nuevo guión (vos lo temés, se nota en tu carta, y a mí se me entrechocan los dientes)" (Saignon, 6/9/68).[27]

Cortázar, por su parte, sugería a Cabrera Infante la posibilidad de abrazar juntos la alternativa italiana, pero el contrato firmado, draconiano, se lo impedía al escritor argentino, tanto como la falta de contrato suponía también un impedimento para el cubano (como decía este último en otra carta: "si tú estás atado de pies y manos para hacer algo por otra parte, imagíname a mí con tus mismas ataduras más una mordaza!", Londres, 8/7/69). A todo esto, la productora Seven Scenes (es decir, John Barry) decía haberse gastado ya 50.000 libras en maquetas de automóviles minúsculos para la película.

El proyecto de Cabrera Infante avanzaba, pero no lo suficientemente rápido, llegándose a anunciar en Gallimard su realización, con un elenco formado por Richard Harris, Jane Birkin, Jack Hawkins, Peter Finch y… Ringo Starr (después de haber estado tanteando a Dirk Bogarde, Albert Finney y al argentino Luis Sandrini). Incluso la productora Seven Scenes and Apple indicaba una fecha para el comienzo del supuesto rodaje (19 de agosto) y para el estreno ("sometime next Spring", Londres, 8/7/68). Un rodaje que se fue posponiendo en los años siguientes una y otra vez, a la vez que se fueron proponiendo cambios, tras la marcha de Joe Massot como director del proyecto, tal y como relata Cabrera Infante en una reveladora e indignada carta dirigida a John Barry:

> the infamous Joe Massot, this hustler who knew how to get away with the money but was incapable of facing his responsibilities towards the author of the story and the man who, out of good grace, propitiated his getting from you and your company more than 10.000 pounds plus the possibility of his "directing" a significant film) (Londres, 8/7/69).

Parece ser que Massot se benefició de una buena suma antes de desaparecer de escena dejando el proyecto a medias y las expectativas de todos frustradas.

---

27 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, p. 618.

En algún momento se habló de Buñuel como posible "sustituto", hecho que colmó de alegría y expectativas a Cortázar, tras una primera reticencia, ya que con él se había truncado con anterioridad otro proyecto de filmación: la adaptación de "Las ménades" en una película sobre cuatro relatos de autores distintos. No obstante, también se mencionan otros nombres, de *primo cartello*, que ilusionan al escritor argentino: Harvey —seguramente Anthony y no Lawrence, el autor de *The Lion in Winter* (1968) para la que Barry había escrito la banda sonora y ganado el Oscar— y, sobre todo, Roman Polanski —posiblemente esta fuera la propuesta del propio Caín, por su contacto a través del protagonista de *Wonderwall*, Jack MacGowran, que también interpretó al Prof. Abronsius en *El baile de los vampiros* [*The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck*] (1967)—.

En este baile particular de nombres, si no también de vampiros (artísticos y monetarios), le tocó finalmente el turno al propio Cabrera Infante, quien descubrió que John Barry le había pedido a William Golding que reescribiera el *script* para filmar en la primavera de 1970, en Brasilia, una nueva adaptación que sería estrenada en 1971. Esta ya fue la gota que colmó el vaso.

Resulta llamativo que esta última propuesta sea la única que parece recordar el propio Barry, a juzgar por su testimonio en la biografía que le dedica Eddi Fiegel,[28] en la que colaboró poco antes de su muerte:

> He had chanced upon a short story by the Argentinian fantasist and original *Blow-Up* writer Julio Cortazar [sic] called *On The Speedway* and thought it would make a great feature. It was about the scenarios that develop in the traffic jam to end all traffic jams, and its working title was therefore 'The Jam'. He brought in director Anthony Simmons to direct it, his old *Goldfinger* title pal Robert Brownjohn to design it, and literary legend William Golding to write the script. There were even plans for Jane Birkin to act in it. And the music wouldn't exactly be a problem. John had talked to Golding and together they had begun hatching plans to do so-

28 Fiegel, Eddi, *John Barry: A Sixties Theme. From James Bond to Midnight Cowboy*, London, Faber & Faber, 2012, pos 3651.

> mething based on the *Switched-on Bach* John had been so impressed by in America. (…) They even talked about going to Brasilia to film there, but all this needed Money. John had already sunk a large amount of his own finances into the project, but he needed a distributor and backer to fund the bulk of it. Film companies, however, were not as enthusiastic as John and as nobody was ready to finance it, the project was shelved, although the germ of the story later surfaced as Jean Luc Godard's *Weekend*.

En la versión de Barry que aquí se recoge, como puede comprobarse, no se menciona más que la parte final de la peripecia y la cronología no se corresponde con los hechos, puesto que, como se ha visto, lo de *Week-end* había ocurrido con anterioridad. Se añade, además, un nuevo actor en esta tragicomedia, otro director en danza, Anthony Simmons, de corta e irregular trayectoria, cuyo nombre sonaba entonces por su largometraje *Four in the Morning* (1965), protagonizado por Judi Dench.

Cortázar ya había dado su opinión sobre el productor británico en otra carta, donde parecía reflexionar en voz alta:

> Barry, por su parte, me da la impresión típica de la gente de cine at the top level, mezcla de irresponsabilidad, megalomanía y de golpe excelentes reacciones y todo va muy bien (¿conoces *Le mépris*, de Moravia-Godard? Todo está dicho y mostrado allí; no vale la pena insistir) (Saignon, 16/07/69).[29]

Es decir, una vez más, con esta referencia ya mencionada con anterioridad, subrayaba que es el interés económico, y el poder de la fama que conlleva, el que prima sobre el artístico, en última instancia. Ya, en las últimas cartas de su correspondencia, solidarizándose con Cabrera Infante, a quien se dirige como "Don Guillermo", un nuevo "Don Quijote", Cortázar se destapa:

> Veo que lo que a ti se refiere con respecto a Barry, va de mal en peor, y que el tipo es un caradura de abrigo; desde luego, sus planes de

29 Cortázar, Julio, *Cartas (1969-1976)*, volumen 4. A cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 70.

> filmación —en Brasilia o donde sea, con Golding o con Mongo— me parecen descabellados e idiotas; Barry ha perdido contigo y conmigo una oportunidad única, dicho sea con la modestia que nos caracteriza. Lo del "futuro ligeramente" es una cretinada total, que mandará al suelo el contenido más hondo de mi cuento y de tu guión. No dudo de que Golding sabe hacer las cosas, pero si de algo estoy seguro es de que jamás superará tu guión; vaya a saber, entonces, lo que va a salir de todo eso (París, 23/2/70).

Se refería en esta ocasión a la brillante idea de Barry de desarrollar la nueva adaptación de "La autopista del sur" como una película de ciencia ficción situada en el futuro, como le había comunicado Cabrera Infante:

> Por lo que leo esa mención a que la película ocurrirá en "el futuro ligeramente" me parece un error craso, ya que conectar tu cuento con la ciencia-ficción implica que la realidad que describiste se pospone para mañana o se remite a una eventualidad azarosa o una posibilidad amenazante en el sentido que pueden serlo los viajes inter-estelares. Toda pesadilla de un acontecimiento cotidiano que se transforma en catástrofe no sólo inevitable sino posible, estará perdida —es decir, *Lord of the rings* de nuevo. (Por supuesto esta objeción puede no ser tuya, pero lo adelanto como objeción mía que presentaré a Barry) (Londres, 11/2/70).

Sobran los comentarios ante la confusión entre *Lord of the Flies* de Golding y *Lord of the Rings* de Tolkien, un puro acto fallido freudiano. Por su parte, con gran pesar, pero conservando como siempre el humor, a principios de 1970, Cortázar, ya definitivamente cansado, agotado, le escribía a Cabrera Infante, haciendo referencia al nuevo proyecto cinematográfico de este último: "Que tu *Vanishing Point* no resulte un título tan proféticamente ominoso como *The Jam*, te lo deseo sinceramente" (23/2/70).[30] Es decir, que no desapareciera este otro proyecto como se había atascado el suyo. Estos buenos deseos, algo amargos, no obstante, como es lógico, cierran lo que prometía ser una

---

30 Cortázar, *Cartas (1969-1976)*, volumen 4, p. 117.

gran amistad, en un momento en el que, además, las posiciones políticas de ambos se extremaron y les hicieron llevar caminos opuestos a partir de ese instante, que coincide con el famoso caso Padilla[31] y el posicionamiento abiertamente procastrista de Cortázar, contra viento y marea, bajo la tutela de su compañera de entonces, Ugné Karvelis. Esas son las dos últimas cartas que se intercambiarán los dos escritores, y hasta entonces amigos, hasta el final de sus días.

Desgraciadamente, como en algún momento llegó a vaticinar, visionario, el propio escritor argentino:

> La naturaleza imita al arte, ya ves; este embotellamiento llevará más tiempo en el pre-set, set y alter-set que el fabricado por mi imaginación, pese a que está última es universalmente reconocida como A-1[…] hasta the next jam… From one stuck car to another (Saignon, 6/9/68).[32]

Algo después, Cortázar orquestaría en su casa de Saignon la idea de una revista, *Libre*, que excluyó conscientemente al escritor cubano, doblemente aislado en el Reino Unido y en su posicionamiento ideológico, a contracorriente de la intelectualidad de la época. A partir de este momento, Cortázar dejará de ser el colega, el amigo, el cómplice, el mosquetero Athos, para convertirse en el "hormonal" o en el "acromegálico", como se refiere a él Cabrera Infante en la correspondencia que mantiene, por ejemplo, con su compatriota Severo Sarduy. El final de una bella amistad, parafraseando claro, de nuevo y para terminar, a la mítica *Casablanca*.

Bibliografía

Cabrera Infante, Guillermo, *Así en la paz como en la guerra*, La Habana, Alfaguara, 1960.

---

31 Cf. Casal, Lourdes, *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba. Documentos*, Miami, Ediciones Universal, s. f.

32 Cortázar, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3, pp. 617 s.

Cabrera Infante, Guillermo, *Dans la paix comme dans la guerre*. Traducción de Robert Marrast, Paris, Gallimard,1962.

Cabrera Infante, Guillermo, *Un oficio del siglo xx*, La Habana, Alfaguara,1963.

Cabrera Infante, Guillermo, *Mea Cuba*, Madrid, Alfaguara, 1999.

Cabrera Infante, Guillermo, *El cronista de cine*. A cargo de Antoni Munné, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

Canel, Fausto, "El inefable Joe Massot", en: *Cubaencuentro*, 22 de febrero de 2010, <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-inefable-joe-massot-229555> (última consulta 30 de noviembre de 2013).

Casal, Lourdes, *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba. Documentos*, Miami, Ediciones Universal, s. f.

Cortázar, Julio, "La autopista del sur", en: *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1966.

Cortázar, Julio, *Cartas (1955-1964)*, volumen 2. A cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2012.

Cortázar, Julio, *Cartas (1965-1968)*, volumen 3. A cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2012.

Cortázar, Julio, *Cartas (1969-1976)*, volumen 4. A cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, Madrid, Alfaguara, 2012.

Fernández, Mariángeles/Sabanés, Diego, "Julio Cortázar y el cine: ventanas a lo insólito", en: *Impossibilia*, 7, 2014, pp.102-120.

Fiegel, Eddi, *John Barry: A Sixties Theme. From James Bond to Midnight Cowboy*, London, Faber & Faber, 2012.

Gras, Dunia, "Guillermo Cabrera Infante, guionista", en: *Quimera*, 291, 2008, pp. 31-36.

Gras, Dunia, *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*, Madrid, Editorial Verbum, 2013.

Gras, Dunia, "La marca de Caín, diez años después", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, 2016, pp. 102-118.

Gras, Dunia, "De *Aura* (1962) a *Birthdays* (1969) pasando por *Cumpleaños* (1969)… y hasta *The Horizontal Door* (1971). Una colaboración desconocida entre Guillermo Cabrera Infante y Carlos Fuentes", en: Claudia Hammerschmidt (ed.), *La escritura metafi-*

nal de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra "casi completa", London/Potsdam, INOLA, 2017, pp. 135-180.

Herrero-Olaizola, Alejandro, "Cuban Nights Falling. The Revolutionary Silences of Guillermo Cabrera Infante", en: *The Censorship Files. Latin American Writers and Franco's Spain*, Albany, SUNY Press, 2007, pp. 71-108.

Hijuelos, Óscar, "Interview: Guillermo Cabrera Infante", en: *Bomb Magazine*, 70, 2000, <http://bombmagazine.org/article/2291/> (última consulta 30 de noviembre de 2016).

Long, Fernanda, "Un cuento de Cortázar, en una publicidad", en: *Clarín*, 24 de julio de 2000, <http://edant.clarin.com/diario/2000/07/24/s-03601.htm> (última consulta 30 de noviembre de 2016).

López Petzoldt, Bruno, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.

Neifert, Agustín, "Cortázar y el cine. El cine y Cortázar", en: *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía, 2003, pp. 342-399.

Souza, Raymond D, *Two Islands, Many Worlds*, Austin, University of Texas Press, 1996.

Zangrandi, Marcos, "Antín/Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine", en: *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 61, 2017, pp. 89-106.

De diarios y pasajes: "Diario para un cuento" de Julio Cortázar y su transposición al cine en la mirada de Jana Bokova

Marina Gergich

No se consigue nunca hablar de lo que se ama.

Roland Barthes

Introducción

Cuando concluí la primera lectura de "Diario para un cuento" de Julio Cortázar,[1] recordé la frase de Roland Barthes ("No se consigue nunca hablar de lo que se ama") a la que me remitió inmediatamente esta imposibilidad del narrador-personaje de hablar sobre Anabel, de

1 Cortázar, Julio, "Diario para un cuento", en: *Deshoras*, *Cuentos completos*, *2 (1969-1982)*, Madrid, Alfaguara, 1994. Todas las citas proceden de esta edición e irán a partir de aquí en paréntesis.

escribir sobre Anabel… Luego siguieron varias lecturas más y las anotaciones y las hipótesis, pero la frase de Barthes volvía cada vez. No recordaba de ese texto mucho más que esa frase (que era la del título) y que hablaba sobre Stendhal. Cuando por curiosidad fui a releerlo, me sorprendió gratamente descubrir que contenía unas interesantes relaciones que podía poner en diálogo con mis hipótesis de lectura del cuento de Cortázar. El presente análisis es una reconstrucción del derrotero de esa lectura, surgida y acompañada por la remembranza ¿azarosa? de una frase evocada; luego se tratará de dar cuenta de otra lectura, la que realiza Jana Bokova[2] con la transposición del cuento a la película homónima y proponer entonces, las relaciones que se pueden establecer a partir del diálogo que llevan adelante ambas obras, tratando de superar la disyuntiva de pensar en términos de fidelidad o traición.

¿Diario o cuento?

Vamos a comenzar entonces con el análisis de nuestra obra de partida, el cuento "Diario para un cuento", de Julio Cortázar. Antes de adentrarnos en el universo diegético, nos detendremos en el paratexto: el título de este cuento tiene mucho para decirnos, tanto desde su contenido semántico, como desde el espacio y el tiempo que ocupa en la obra de Cortázar. Respecto al significado, el título adelanta la problemática de la atribución de un género. Se presenta como un diario —las entradas con día y mes, las numerosas alusiones a elementos autobiográficos— que "promete" un cuento. En cuanto al espacio en el que aparece y el momento, no fue publicado como un diario del escritor Julio Cortázar, sino como uno de los cuentos del volumen *Deshoras*, en el año 1983, es decir, un año antes de su muerte. Ya desde el título, entonces, el texto presenta al lector la dificultad de

2 Jana Bokova nació en Praga en 1948. Se desempeñó como guionista y directora en las películas *Diario para un cuento* (1997) y *Bye bye Shangai* (2008), y como directora en *Tango salón, confitería La Ideal* (2004).

encasillarlo claramente en el género diario o cuento. Ante el primer dato autobiográfico que aparece en el texto se inaugura, para el lector, la primera pregunta, el primer misterio a resolver: ¿es un diario o es un cuento? Como dice Jaime Alazraki:

> Es, además del último relato de la colección, el más extenso. Estos dos detalles serían apenas eso, dos detalles insignificantes, si no fuera porque este cuento que cierra el volumen cierra también la totalidad de su obra y es el más audaz en cuanto a la forma; y si no fuera porque es también una explicación de su poética del relato y una misteriosa y hermosa despedida.[3]

A poco de iniciar la lectura asistimos también a la confesión del narrador-personaje de la imposibilidad de escribir el cuento. Este bloqueo que sufre el protagonista del relato no le permite hablar sobre Anabel, contar a Anabel: "… no conseguiré nunca hablar de Anabel como creo que debería hacerlo […] escribir ahora un cuento sobre ella, un cuento de alguna manera de ella, es imposible" (491). Y aquí el paralelo con el texto de Barthes. En el texto "No se consigue nunca hablar de lo que se ama",[4] describe Barthes la impotencia de Stendhal para hablar sobre Italia (lo que ama); es como una "especie de afasia que nace del exceso de amor: ante Italia y las Mujeres, y la Música, Stendhal se queda literalmente desconcertado, es decir, interrumpido incesantemente en su locución".[5] Stendhal describe de la siguiente manera su impotencia y su deseo de postergar, su falta de valor (se parece bastante a nuestro narrador de "Diario…"):

> ¿Qué partido se puede tomar? ¿Cómo pintar la dicha enloquecida…? A fe mía, no puedo continuar, el tema sobrepasa al que lo trata. Mi mano ya no puede escribir más, lo dejo para mañana. Soy como un pintor al

3 Alazraki, Jaime, "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", en: *Revista Iberoamericana*, 130/131, 1985, p. 42.

4 Barthes, Roland, "No se consigue nunca hablar de lo que se ama", en: *El susurro del lenguaje*, Madrid, Editora Nacional, 2003, pp. 353-364.

5 Barthes, "No se consigue nunca hablar de lo que se ama", p. 361.

que ya no le alcanza el valor para pintar una esquina de su cuadro. Para no echar a perder el resto, esboza *alla meglio* lo que no puede pintar…[6]

En el caso de nuestro narrador-escritor:

"(…) yo seré *incapaz* de hacerlo" (489)
"(…) a mí me va a ser *imposible*" (489)

Y así estoy desde hace diez minutos porque no me decido a seguir con lo que falta (y que no es mucho y no responde demasiado a lo que vagamente esperaba escribir) (505).

Ahora bien, lo interesante es la explicación que encuentra Roland Barthes para esta imposibilidad de hablar de lo que se ama. Y, es esta explicación la que utilizaré para apoyar mi lectura sobre la problematización que establece el texto de Cortázar alrededor del género, para involucrar al lector en el espacio de la ambigüedad entre el diario y el cuento. Barthes adjudica la imposibilidad de hablar de lo que se ama a la elección del género "diario" para hacerlo y, en cambio, reserva a un género ficcional la capacidad para comunicar eficazmente el amor y para constituirse en mediador entre el sentimiento y la escritura. Veamos la explicación de Barthes:

[…] Esta pintura de Italia *alla meglio* que ocupa todos los relatos del viaje italiano de Stendhal es como un garabato, un monigote, quizá, que a la vez nos cuenta del amor y de su impotencia para expresarlo, porque es un amor cuya vivacidad lo sofoca. Esta dialéctica del amor extremo y de la pasión difícil es algo así como la que conoce el niño pequeño —aún *infans*, privado del lenguaje adulto— cuando juega con lo que Winnicott llama un objeto transicional; el espacio que separa y a la vez une a la madre y a su bebé es el espacio mismo del juego del niño y del contra-juego de la madre; es el espacio todavía informe de la fantasía, de la imaginación, de la creación. Tal es, según mi parecer, la Italia de Stendhal: una especie de objeto transicional cuyo manejo, lúdico, produce esos *squiggles* notados por Winnicott y que son en este caso diarios de viaje. Si seguimos con los *Diarios*, que explican el amor a Italia, pero no

6 Barthes, "No se consigue nunca hablar de lo que se ama", p. 361.

> lo comunican (al menos ese es el juicio de mi propia lectura), nos quedaríamos reducidos a repetir melancólicamente (o trágicamente) que no se consigue nunca hablar de lo que se ama. No obstante, veinte años más tarde, gracias a una especie de a destiempo que forma parte de la retorcida lógica del amor, Stendhal escribe páginas triunfales sobre Italia, páginas que, esta vez inflaman al lector que soy (pero que no es el único) de ese júbilo, de esa irradiación que el diario íntimo decía pero no comunicaba. Esas admirables páginas son las que forman el comienzo de *La cartuja de Parma*. Hay una especie de milagrosa concordancia entre "la masa de felicidad y placer que hizo irrupción" en Milán con la llegada de los franceses y nuestra propia dicha como lectores: el efecto contado coincide al fin con el efecto producido. ¿A qué se debe ese cambio? A que Stendhal, al pasar del diario a la novela, del álbum al libro (haciendo uso de una distinción de Mallarmé), ha abandonado la sensación, parcela viva pero inconstruible, para abordar esa gran forma mediadora que es el relato, o, mejor dicho, el Mito.[7]

Es decir, que Barthes atribuye esa "afasia" al efecto "diario de viajes" o "diario íntimo" o intento de relato muy pegado a la experiencia inmediata y solo luego de varios años, y en el terreno de la ficción (del relato, del mito), le fue posible a Stendhal comunicar el amor. Quizás podamos hacer un paralelismo entre esta voz del escritor del diario para un cuento, que confiesa no poder escribir sobre/de Anabel. Si bien se queja de que lo que no puede escribir sobre Anabel es un cuento, es una ficción, esta confesión la está haciendo en un diario. Mientras tanto, como escritor del cuento de ficción "Diario para un cuento" sí está pudiendo escribir el cuento sobre Anabel, que es, como totalidad, ficción. Finalmente, entonces, igual que Stendhal, no ha conseguido hablar de lo que ama en el diario (en el género autobiográfico), pero sí en el cuento (en el género ficcional). De modo que la hipótesis bartheana puede trasladarse a la interpretación del texto que nos ocupa: en un diario no se consigue hablar de lo que se ama, en una ficción sí. La diferencia con el caso de Stendhal que relata Barthes sería que, en el cuento de Cortázar, estas dos textualidades no se dan

7 Barthes, "No se consigue nunca hablar de lo que se ama", pp. 361 s.

separadas espacialmente y diferenciadas en dos textos distintos (el diario de viaje y la novela *La cartuja de Parma*) y alejadas en el tiempo, sino entremezcladas en un solo texto. Y que, además, de lo que se trata es de una puesta en escena, de una ficcionalización del diario, puesto que, en definitiva, el diario no es verdadero sino más bien la reconstrucción ficcional de un diario. De todos modos, el mecanismo funciona. El mismo Cortázar reconoce el texto como un cuento. En una entrevista, cuando le preguntan cuál es de su preferencia o a cuál le tiene más apego de los ocho cuentos que componen *Deshoras*, Cortázar responde que, desde el punto de vista temático, "Pesadillas", y desde el punto de vista literario, "Diario para un cuento": "…si se trata ya del lado exclusivamente literario, a mí me interesa personalmente el último cuento, ese que se llama 'Diario para un cuento', porque es una especie de combate conmigo mismo para tratar de llegar a un resultado".[8]

Otras pistas para continuar con la lectura del paratexto pueden obtenerse también a partir de las propias palabras de Cortázar sobre la hechura de este texto, ya que estas contienen la clave de lectura para establecer las relaciones entre diario y cuento. En la misma entrevista, el escritor define de esta manera el cuento que nos ocupa:

> Bueno, es un experimento para ver si frente al problema de no encontrar un camino para escribir un cuento —al describir esas dificultades en forma de Diario (es decir, todos los problemas del escritor que no encuentra el camino)—, el cuento queda atrapado dentro del Diario. Digamos que puede haber un cierto elemento de trampa en eso, puesto que yo tenía conciencia de lo que estaba haciendo, pero soy muy sincero cuando digo que nunca hubiera podido escribir ese cuento directamente como un cuento, tuve que dar vueltas en torno a él, mirándolo por todos lados y hablando continuamente de los problemas que me impedían escribirlo, y sucedió que al ir haciendo eso, el cuento se fue armando por

8 Perlado, José Julio, "La esfera de los cuentos", entrevista a Julio Cortázar realizada el 24 de mayo de 1983, Madrid, disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero2/index.htm>.

> dentro, bueno, eso es si usted quiere, la experiencia. Espero que el lector la sienta como tal y le agrade.[9]

La clave sería entonces que el cuento está "escondido" dentro del diario; surge desde su interior. Lo interesante es que a medida que avanza el diario, mientras continúa la queja y la descripción de la impotencia, el cuento se va contando hasta que finalmente, logra ser contado al punto de triunfar sobre el diario; al punto de que el lector "olvida" que está leyendo el diario, que el diario es el relato marco. El cuento se "come" el diario. La trampa a la que se refiere Cortázar es la de la "mentira" acerca de que no hay cuento, debido a que no solo hay cuento, sino que es el cuento el que en definitiva existe, se construye desde adentro y desborda los límites del diario hasta llegar al paratexto y ubicarse, como cuento, es decir, como ficción, dentro del volumen *Deshoras*, junto con los demás textos.

Un diario que deviene cuento que deviene diario que deviene cuento…

La idea de 'dar vueltas alrededor del cuento' sin poder escribirlo, confesada por el propio Cortázar como un artificio ("…tuve que dar vueltas en torno a él, mirándolo por todos lados", citado arriba) opera casi como un principio constructivo que dispara múltiples significados.

Da cuenta, por un lado, de la definición de "diario" (a la vez que define y delimita el discurso del texto), ya que el diario rodea al cuento, es el marco de este cuento, lo envuelve, lo contiene, o al menos pretende hacerlo aunque finalmente no lo logre. En palabras de Cortázar: "…el cuento queda atrapado dentro del diario" (citado arriba). Delimita un círculo o una línea, un derrotero en círculos, marca un espacio en cuyo interior queda un vacío, un agujero que no se puede decir, no se puede nombrar, no se puede escribir. Es el marco del cuento, que no se deja contar. Es una metáfora de la impotencia, de

9 Perlado, José Julio, "La esfera de los cuentos".

la imposibilidad, de la postergación, del deambular del escritor que evade, se distrae, porque no puede escribir. En ese dar vueltas que aparece en los fragmentos del diario está expresada la poética, la teoría y la filosofía.

El diario, entonces, opera como la estructura elegida para contener ese agujero, ese vacío, eso que no se puede contar y que está en el centro, eso de lo que no se consigue hablar: lo que se ama, es decir, Anabel. Y aquí está la trampa, la bella mentira de "Diario para un cuento": en realidad sí hay cuento y hay Anabel, y es la historia que está en el centro, que completa y desborda el diario y el círculo y sobrepasa los límites y las líneas al punto de ser ella, su personaje, la que cuenta, la que se cuenta a sí misma y cuenta al narrador-escritor que no puede contarla, porque la historia se come el discurso, porque el cuento se come el diario. Porque de ese agujero vacío que no se puede contar surge la historia de Anabel a medida que se dice que no se la puede contar. Ahora bien, al final esta hipótesis se complejiza, porque claro, como todo "bovarismo" inherente al texto literario y que aquí está tematizado, Anabel es también el narrador; es decir, finalmente, contar a Anabel es contarse a sí mismo. Anabel es ese espejo en el que no quiere mirarse el escritor ni ser visto para ser descrito, para ser narrado:

> [...] casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí" (509).
>
> [...] Anabel no me dejará escribir el cuento porque en primer lugar no será un cuento y luego porque Anabel hará (como lo hizo entonces sin saberlo, pobrecita), todo lo que pueda por dejarme solo delante de un espejo. Me basta releer este diario para sentir que ella no es más que una catalizadora que busca arrastrarme al fondo mismo de cada página que por eso no escribo, al centro del espejo donde hubiera querido verla a ella y en cambio aparece un traductor público nacional debidamente diplomado... (497).

El diario comienza con la lucha interna entre el deseo y la desidia, la búsqueda y el abandono, la posibilidad y la impotencia. El narrador plantea su deseo de escribir casi emparentado con el amor (provoca

"cosquilla de cuento"; "ya no puedo hacer otra cosa"), pero inmediatamente aparece la desidia y la imposibilidad ("me trato de estúpido" ¿para qué un cuento?). Y se suceden interminables palabras cargadas de deseo: "me gustaría ser Bioy Casares"; "Quisiera ser Bioy"; "me gustaría tanto poder escribir sobre Anabel", a las que siguen inmediatamente palabras de impotencia: "yo seré incapaz de hacerlo"; "A mí me va a ser imposible". Comienza a tejerse así, desde el principio, un campo léxico que recorre todo el texto, en el que la voz del narrador (del diario) irrumpe continuamente en el relato de la anécdota, la historia que nos está contando la vida de Anabel, que nos está contando a Anabel (la voz del narrador en tanto narrador testigo de la historia segunda, la historia enmarcada dentro del diario) para decirnos que no puede contarnos esta historia que, sin embargo, está siendo contada.

Tenemos, entonces, el campo léxico de la falta de sentido, imposibilidad, de la impotencia, de las vueltas, del "agujero", del "no cuento":

> ¿*para qué* un cuento? (488)
> yo seré *incapaz* de hacerlo (489)
> a mí me va a ser *imposible* (489)
>
> Me será *imposible* porque siento que Anabel me va a invadir de entrada… (489)
>
> *vueltas* del perro alrededor del tronco… (489)
> *no pude* seguir escribiendo (490)
>
> ¿Cómo hablar de Anabel *sin imitarla*, es decir *sin falsearla*? Sé que es *inútil* (490)
>
> escribir todo lo que *no es de veras el cuento* (de escribir todo lo que *no sería Anabel*, claro), y por eso el lujo de Poe y las *vueltas en redondo*… (490)
> yo enfrento *una nada*, que es este *cuento no escrito*, un *hueco de cuento*, un *embudo de cuento*, y de una manera que me sería *imposible* comprender siento que eso es Anabel, quiero decir que *hay Anabel* aunque no haya cuento (490)
> *renunciar* a toda *escritura* mientras escribo (491)
> *no conseguiré* nunca hablar de Anabel (491)
> *jamás tuve* y *jamás tendré* acceso a Anabel como Anabel, y que escribir ahora un cuento sobre ella, un cuento de alguna manera ***de*** ella, es imposible (491)

enfrentamiento desesperado contra una nada (491)
no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel en la pieza de la calle Reconquista, ni ningún interés de ninguna naturaleza por nada (491)

¿Estoy escribiendo el cuento o siguen los *aprontes* para probablemente *nada*? (492)

Qué mal estoy explicando todo esto, también a mí me cansa escribir, echar palabras como perros buscando a Anabel, creyendo por momentos que van a traérmela tal como era, tal como éramos many and many years ago (493)

Lo que es peor, me cansa releer para encontrar una hilación, y además esto no es el cuento (493)

Resistencia a construir un diálogo que tendría más de invención que de otra cosa (493)

Es que no es fácil seguir… Pretender contar desde la niebla… (494)
quisiera escribir un cuento capaz de mostrármela de nuevo, algo en que ella misma se viera como no creo que se haya visto en ese entonces… (495)

Anabel no me dejará escribir el cuento porque en primer lugar no será un cuento y luego porque Anabel hará (como lo hizo entonces sin saberlo, pobrecita), todo lo que pueda por dejarme solo delante de un espejo (497)

Me aburre releer este diario que me está ayudando cada vez menos a escribir el cuento (499)

Y así estoy desde hace diez minutos porque no me decido a seguir con lo que falta (y que no es mucho y no responde demasiado a lo que vagamente esperaba escribir) (505).

Y, mientras tanto, como habíamos adelantado, se intercala la historia de Anabel, el discurso de la impotencia cede e irrumpe la ficción, lo que no es el diario. Se produce el pasaje del diario al cuento. Como en todos los pasajes cortazarianos, se da en la misma frase, en la misma superficie, sin solución de continuidad, como una cinta de Moebius:

Y así estoy desde hace diez minutos porque no me decido a seguir con lo que falta (y que no es mucho y no responde demasiado a lo que

vagamente esperaba escribir), *o sea* que en toda esa semana no supe nada de Anabel como era previsible, puesto que estaría todo el tiempo con William, pero un fin de mañana se me apareció con evidentemente parte de los regalos de nilón que le había traído William, y una cartera nueva de piel de no sé qué de Alaska, que en esa temporada hacía subir el calor con sólo mirarla (505; el subrayado es nuestro).

A partir de ese "o sea" se produce el pasaje; se pasa del diario al cuento.

Finalmente, luego de hacer el juego de invadir el cuento, es decir, el relato enmarcado, para darnos la sensación de que el cuento no se está contando, sino que continuamente está él allí para recordarnos que no es un cuento, sino un diario, el narrador retoma el marco, es decir, el formato "diario", para ubicarnos en el presente de la escritura. El narrador del diario está en Europa, lejos en el tiempo de los hechos narrados y aclarando que lo que nos ha presentado no es un cuento sino un "diario para un cuento" que finalmente no fue escrito. ¿No fue escrito? ¿Cómo es entonces que conocemos la historia de Anabel? ¿Debemos creerle al narrador cuando dice lo siguiente?:

> [...] se me dio el juego de venirme a Europa..., y al final me fui quedando, me fui aquerenciando hasta ahora, hasta el pelo canoso, [...] estos recuerdos. La verdad me hubiera gustado escribirlos, hacer un cuento sobre Anabel y esos tiempos, [...] pero ya no creo que vaya a hacerlo, hay este cuaderno lleno de jirones sueltos, estas ganas de ponerme a completarlos, de llenar los huecos y contar otras cosas de Anabel, pero lo que apenas alcanzo a decirme es que me gustaría tanto escribir ese cuento sobre Anabel y al final es una página más en el cuaderno, un día más sin empezar el cuento. Lo malo es que no termino de convencerme de que nunca podré hacerlo porque entre cosas no soy capaz de escribir sobre Anabel, no me vale de nada ir juntando pedazos, que en definitiva no son de Anabel sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí, de cómo no la llevé nunca a mi casa, [...] buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel (509).

Paradoja, escándalo lógico, mentira, cualquiera sea el nombre con que queramos llamarlo, la hipótesis de la impotencia se derrumba. Se puede admitir que podría haber contado más cosas, otras cosas sobre Anabel, que también escribió sobre él, pero jamás que no escribió la historia de Anabel.

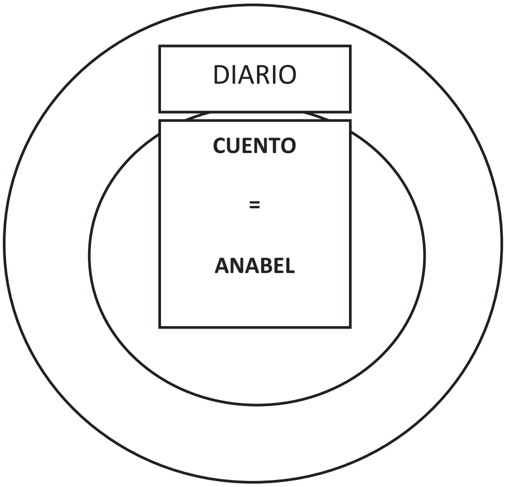
Algunas conclusiones y nuevos interrogantes

De todos estos enunciados surgen algunas conclusiones.

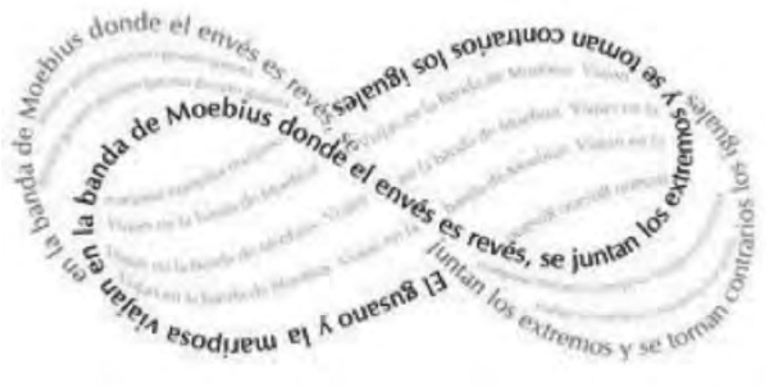
A pesar de las marcas tanto paratextuales como diegéticas que remiten al género diario, se trata de un cuento que juega con los límites entre un cuento y un diario, en el que finalmente el diario deviene cuento.

"Diario para un cuento" es un texto que teoriza acerca del proceso de escritura de un cuento, elabora hipótesis acerca de qué es la literatura, problematiza conceptos filosóficos y literarios y a la vez narra una historia que al mismo tiempo contiene muchas historias. La historia de amor que no fue entre el traductor y Anabel, la historia de amor entre Anabel y William, la historia del asesinato de la Dolly, el relato de la vida de estos personajes del bajo fondo de una Buenos Aires marginal; una historia, como el mismo narrador la define, que es una "anécdota de milonga en la que había una muerte de por medio y nada menos que un frasco de veneno" (495).

La estructura del cuento es difícil de establecer y más aún de graficar. En el espacio textual del diario aparece la teoría, la poética, la filosofía, las referencias autobiográficas y la problemática sobre el proceso de escritura; es decir, "todo lo que no es de veras el cuento (de escribir todo lo que no sería Anabel, claro)" (490); el marco que delimita lo enmarcado, que sería el cuento. Ahora bien, esto no es tan sencillo ni tan lineal, ya que relato marco y relato enmarcado no se presentan separados cada uno en su lugar como, por ejemplo, en *Las mil y una noches*, sino entremezclados, invadiéndose continuamente uno al otro. Esta estructura podría representarse con dos círculos, uno dentro de otro en el que el externo sería el diario y el interno sería el cuento. En el círculo del cuento habría líneas discontinuas por las que ambas superficies se comunicarían.



Otra representación posible sería a través de una cinta de Moebius, en cuya superficie se desplazarían sin solución de continuidad ambas textualidades.



Por último, volviendo a Roland Barthes, si no se consigue hablar de lo que se ama en un diario y sí en una ficción; si “todo lo que no es de veras el cuento… no sería de veras Anabel”, es decir, si Anabel

es el cuento, es posible hablar de Anabel a través del cuento, a través de la ficción.

La mirada de Jana Bokova: la relación de Bokova con el cuento de Cortázar

Antes de iniciar el análisis del diálogo entre obra literaria y obra cinematográfica es necesario aclarar que en este caso, más allá de la elección del cuento de Cortázar como texto base para la transposición, Jana Bokova no tuvo la intención de establecer un diálogo demasiado fluido con el texto, sino más bien de usarlo como pretexto para desplegar "su mundo". Según afirma la directora checoslovaca: "…lejos de filmar Cortázar, lo que hice fue tomar el clima de su cuento para insertar en él mi mundo".[10]

Más allá del grado de acercamiento o lejanía que establezca el director con el texto literario que transformará en película, es interesante notar las relaciones y el diálogo que pueden establecerse entre ese tipo de vínculo y la índole de operaciones que decidirá realizar en la transposición. En este caso, consideramos que podríamos esbozar varias de ellas de la mano de la identificación de la directora con el personaje narrador del cuento. Esto lleva a que quiera contar y expandir aquellos aspectos de la vida de este personaje que más se parecen a su vida, a su mundo, y que son justamente los que tienen que ver con los viajes, con sentirse extranjero en todos lados y no tanto con la problematización de la dificultad para escribir. Cuando le preguntaron a Jana Bokova por qué eligió este cuento respondió: "Lo que me atrajo de Elías es que se siente extranjero en todas partes. Eso hace que me identifique con él. Y aunque es una historia de amor, indaga mucho en esa dificultad de pertenecer a un lugar".[11] Creemos que esta

10 Pérez, Martín, Entrevista a Jana Bokova, directora de "Diario para un cuento", "Una checa que filma a Cortázar", en: *Suplemento Radar, Página 12*, 14 de noviembre de 1998.

11 Bonacchi, Verónica/España, Claudio, Entrevista realizada a Jana Bokova, "Cortázar sigue rodando", en: *Diario La Nación*, viernes 11 de julio de 1997.

identificación con aspectos de la historia del personaje hizo, en parte, que Bokova se centrara más en la historia que en el discurso para hacer su transposición. Esta predilección podría haber conducido a la decisión de abandonar la intención de transponer el diálogo entre historia y discurso que recorre todo el cuento para privilegiar el relato de la historia.

Por una definición de *transposición*

Para comenzar a relacionar un texto literario con una película es necesario decidir el término que se utilizará para definir la operación de traslado. En este caso, la decisión será la de adoptar la palabra "transposición", entendida en principio como la transformación de una obra literaria en una obra cinematográfica.

Para referirme a las razones por las cuales he adoptado esta decisión, me remitiré al excelente análisis realizado por Adriana Cid en su trabajo "Pasaje de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica".[12] El valor de su estudio radica en la descripción de las principales definiciones ensayadas por los críticos para dar cuenta del pasaje de la literatura al cine y en la crítica a cada una de ellas, basada esencialmente en la perimida utilización de los conceptos de fidelidad/traición para el análisis de las transposiciones y en la propuesta de una tipología superadora de las que hasta el momento más se consideran.

Coincido con esta autora en que "[…] el debate sobre transposición fílmica aún no está resuelto" debido a que todavía se hace mención "al falso eje fidelidad/traición".[13] No nos detendremos aquí en esas definiciones, que también consideramos erróneas, sino que rescataremos las que creemos productivas para pensar la transposición.

12 Cid, Adriana, "Pasaje de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica", en: *Letras Nº 63-64*, Universidad Católica Argentina, 2011.

13 Cid, "Pasaje de la literatura al cine", p. 25.

Adriana Cid recupera la definición de Andréi Tarkovski cuando afirma que "la literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico. Lo que significa que deja de ser literatura una vez que la película está hecha",[14] y esto implica que "aun cuando el realizador parta de un hipotexto literario, para la plasmación de su película gozará de una libertad inconmensurable, que sólo habrá de someterse a las 'leyes específicas del cine'".[15]

A partir de esta definición, Cid elabora una concepción de la transposición que supera la disyuntiva de pensar en términos de fidelidad o traición al texto literario que toma como referente. Considera, entonces que a partir de la definición de Tarkovski,

> […] toda transposición fílmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor. En cierto momento de la génesis y realización del film o previo a él, se produce —casi mágicamente, estoy tentada de afirmar— una intersección de horizontes entre ambos artistas, el escritor y el cineasta, y de ese encuentro, brota una (re)lectura singular del literario. Lejos de renunciar a sus preocupaciones y a su estilo, el director cinematográfico despliega en este proyecto sobre el folio literario que lo ha subyugado, su propio cosmos personal.

No se trata entonces de relaciones jerárquicas de prestigio, en las que el cine aparecería como un arte menor que se nutre de la literatura para afianzarse, sino de identidades distintas que establecen una relación especular e independiente a la vez. Cada obra de expresión artística conserva su peculiaridad y su técnica. Mientras el escritor teje su relato con componentes lingüísticos, el realizador cinematográfico construye el suyo mediante elementos icónicos que, conjugados, logran lo que Michel Chion denominó "sincresis audiovisual". Recuperando conceptos de Gaudreault, podría afirmarse que el texto literario

14 Tarkovski citado por Cid, "Pasaje de la literatura al cine", p. 28.
15 Tarkovski citado por Cid, "Pasaje de la literatura al cine", p. 28.

exhibe un predominio de la narración, en tanto que el film prevalece la mostración.[16]

Por otra parte, Cid recupera otros dos criterios que deberían estar presentes a la hora de evaluar la transposición: la calidad estética del film y la particularidad de "literatura refundida" (Tarkovski) que, como también considera Hernández Les en la misma línea "…reside en que el film ha de hacernos olvidar de sus orígenes".[17] Y aquí retomo a Sergio Wolf, quien completa esta característica de "olvidar sus orígenes" requerida por la transposición con la de recordarlos a la vez, en una definición que es, a mi criterio, la que contiene la mejor metáfora de todas las que he leído hasta el momento. Dice Wolf:

> A la pregunta "¿en qué consiste transponer un texto literario al cine?" se podría responder con una paradoja: *En cómo olvidar recordando*. Este oxímoron, "cómo olvidar recordando", parecería una variación de la idea de la reminiscencia platónica: saber es recordar, pensar aquello que ya existía o se conocía como algo a recuperar. Pero, en realidad, tiene aquí otro sentido. Porque lo que implica ese "cómo olvidar recordando" es que da cuenta de una paradoja, de una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo. Judith Mayne propone una variación refinada de esta paradoja, asegurando que en las adaptaciones al cine vemos la novela como en un sueño. El punto de cuestión es que no se trata de que todo esté en ese tiempo original del libro —ya que todo texto supone algún texto anterior— sino más bien de situarnos en el tipo particular de acto que es la transposición.
>
> *Cómo olvidar recordando* quiere decir que ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero que tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición. Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue más que de lo que pudo haber sido.

16 Cid, "Pasaje de la literatura al cine", p. 28s.

17 Hernández Les, Juan, *Cine y literatura. La metáfora visual*, Madrid, Ediciones JC, 2005, p. 139.

> De allí la equivocación de quienes se obstinan en creer que lo más relevante es el respeto al texto primero, ya que ese vestigio que persiste en el filme no es la obra literaria —que sigue siendo igual, la misma— sino lo que ese filme hizo con ella, a lo que la redujo, el lugar que le confirió, la clase de lectura que hizo de ella. Lo que quedó no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir del él una película.[18]

Como vemos, la definición recupera los elementos que consideramos adecuados para la definición: la idea de palimpsesto, la idea de obra nueva, la idea de olvido y recuerdo al mismo tiempo.

Consideramos que la posición más interesante es trabajar la transposición como concepción que supera la disyuntiva de pensar en términos de fidelidad o traición al texto literario que toma como referente. Ubicamos entonces la transposición en el lugar del pasaje, no como copia, sino como reformulación. Reformulación cuya condición de posibilidad existe en el espacio de su consideración como una nueva obra de arte independiente de su progenitora y que no ha de ser analizada según los parámetros de fidelidad o traición, sino de cercanía y distanciamiento, como propone Adriana Cid.

Esta nueva obra de arte conserva un "eco del original" como expresaba Walter Benjamin respecto de la traducción, pero a la vez ya ha dejado de depender de su progenitora para convertirse en una nueva instancia que es autónoma y que debe ser considerada y valorada en sí misma. Esta metáfora del "eco del original" que utiliza Benjamin también puede ser productiva en el caso de la transposición. Su definición de traducción coincide con lo que venimos planteando:

> El traductor toma un objeto específico (el texto extranjero) y por la acción constitutiva de su relación con ese objeto (la traducción) lo transmuta en su propia experiencia, su propio ser. Para el traductor, esto significa reproducir el objeto en su propia lengua en donde, aun cuando no sea idéntico, todavía retiene 'el eco del original'. Al mismo tiempo, el

18 Wolf, Sergio, *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 77-79.

propio lenguaje del traductor habrá sido transformado también, y así su propia experiencia, su propio ser.[19]

Ahora bien, lo que se recordará y se olvidará del original —en términos de Wolf— y cuáles serán los ecos y cuáles no —en términos de Benjamin—, será lo que cada guionista y director decida en cada caso; son infinitas las posibilidades, por consiguiente, son infinitas las posibles transposiciones; de hecho, puede haber más de una transposición de una misma obra literaria. Nuestro propósito será ahora, entonces, una vez analizada la obra original en sí misma, ponerla en diálogo con la obra transpuesta, teniendo presente que es imposible hablar de literalidad, de fidelidad, que está totalmente obliterada, imposibilitada, desde el momento en que se trata de dos códigos diferentes. Teniendo en cuenta que las operaciones de transposición posibles de ser analizadas son variadas y complejas y exceden los límites de este trabajo, hemos elegido centrarnos en la que se relaciona con el aspecto principal que ha sido analizado en el cuento. Nos preguntaremos, entonces, cómo fue transpuesta en la película la relación entre historia y discurso, entre cuento y diario.

Recordar más el cuento que el diario… más la historia que el discurso

En el caso de esta transposición en particular nos detendremos en primer lugar en la elaboración de una hipótesis que abarque elementos elegidos y privilegiados por Jana Bokova para transponer del texto original. El análisis que hemos realizado del texto literario con anterioridad nos permitió ver claramente cómo se entremezclan la historia, la anécdota que se quiere contar, el qué (la historia de Anabel) y la forma en la que se la quiere contar o al menos el conflicto por

19 Citado por González Morera, Héctor, “Reflexiones sobre Walter Benjamin: aproximación a la experiencia para abordar otras formas de conocimiento”, en: *Revista de Ciencias Sociales*, 100, 2003.

no encontrar la forma de contarla (el discurso). Como bien señala Alazraki:

> [...] lo que distingue este cuento de los demás [...] es ese carácter de diálogo que adopta el relato entre la historia que se cuenta y el proceso de contarla, entre el *qué* y el *cómo*, entre lo significado y la manera de significarlo. La historia de Anabel está entrelazada con la historia del relato, de su hechura, de los problemas que el escritor confronta y resuelve a medida que se cumple el destino del personaje.[20]

En la transposición, Jana Bokova eligió privilegiar el "cuento", la historia de Anabel, y poner el conflicto formal entre el género diario-cuento dentro de la historia al nivel de la anécdota y no como una cuestión de la estructura, del discurso. En este caso específico, quizás no sea adecuado hablar de elección, ya que por las características del texto debemos preguntarnos si hay alguna posibilidad de transponer al lenguaje audiovisual el juego que propone Cortázar a un nivel estrictamente discursivo. Y es que, al pasar al lenguaje cinematográfico, hay algo del orden del código verbal que las imágenes no pueden transmitir sino estableciendo un equivalente, trasladando el conflicto entre materias textuales a un conflicto entre materias audiovisuales. Es decir, que para transponer el conflicto que tiene el narrador con la escritura, desde el punto de vista de la lucha con el material con el que trabaja para crear el objeto artístico (la palabra), aquel que realiza la transposición debería encontrar la manera de mostrar ese mismo conflicto traducido a la lucha ¿de un guionista? ¿de un director? con el material con el que trabaja para crear el objeto artístico (película). En ese caso debería cambiar la historia, o sea, debería tratarse de un "narrador" director de cine y sus vicisitudes acerca de cómo contar imágenes, cómo contar con la cámara la historia de Anabel y no de cómo escribirla. Es decir, no debería ser el conflicto cómo escribir sino cómo filmar. Claro que este planteo es absurdo y no lleva a ningún lugar, ya que en última instancia podría decirse lo mismo de la trans-

20 Alazraki, Jaime, "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", p. 44.

posición de cualquier texto literario, el cual lleva al callejón sin salida de la imposibilidad de un pasaje, pero la intención es aprovechar este caso en el que uno de los elementos a transponer tiene este carácter tan privativo de la palabra para teorizar acerca de los límites de la transposición, del juego y de las posibilidades que abren las diferencias entre el cine y la literatura. De hecho, podemos recuperar aquí las reflexiones de André Gaudreault y François Jost acerca de la enunciación y la narración en el cine para analizar estas cuestiones. Habíamos visto que en el cuento hay un relato marco (diario) y otro enmarcado (cuento de Anabel), aunque no se presenten claramente separados y diferenciados como en *Las mil y una noches*, sino entremezclados. Lo que explican Gaudreault y Jost es que este tipo de estructura, posible en el ámbito de lo verbal, no es representable de la misma forma en el lenguaje audiovisual. Veamos qué es lo que ocurre en la transposición de este tipo de estructura, de la literatura al cine:

> El problema de la subnarración es totalmente distinto según lo enfoquemos a partir del relato escrito o del relato fílmico. En el primer caso, el subrelato del segundo narrador suele estar relatado mediante el mismo vehículo semiótico que el que utiliza el primer narrador: el lenguaje verbal.[21]

Poniendo como ejemplo *Las mil y una noches*, explican que

> en un caso de este tipo, un narrador *verbal* relata *verbalmente* lo que otro narrador *verbal* ha (sub)relatado *verbalmente*. Existe, pues, una homogeneidad del material. Hay que señalar que una delegación narrativa de este tipo arrastra una invisibilidad casi completa del primer narrador: cuando es Sheherezade quien 'habla', el lector olvida completamente incluso la misma existencia del primer narrador.[22]

En cambio, en el relato fílmico, es

21 Gaudreault, André/Jost, François, *El relato cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 58.
22 Gaudreault/Jost, *El relato cinematográfico*, p. 58.

> relativamente difícil invisibilizar completamente, por interposición de un segundo narrador, la presencia de esa primera instancia que es el gran imaginador, el meganarrador. (…) el doble relato se presenta como una concomitancia de la 'voz' narrativa del meganarrador fílmico, responsable del relato audiovisual, y la del (sub)narrador verbal, responsable del (sub) relato oral.[23]

En el caso del texto es posible pasar del nivel del diario al nivel del cuento; del marco a lo enmarcado y lograr, por momentos, invisibilizar al narrador primero. En la película, debemos asistir simultáneamente al relato de las dificultades para escribir el cuento por parte del narrador-personaje (subnarrador verbal en *off*, es decir, Elías Denis) y al relato del meganarrador, responsable del relato total, la historia que contiene a Elías, a Anabel y al resto de los personajes. Se cumple, entonces, en nuestro caso, que la transposición no puede dar cuenta de esta lucha con la materia textual, verbal, y eso solo puede tematizarlo y no mostrarlo como lo hace la literatura. Ese es el límite de la transposición fílmica, es la diferencia entre el cine y la literatura. Solo puede aludirlo, solo puede recurrir a la voz en *off*, o contarlo a través de otros personajes. Y así lo hace. El conflicto del escritor se convierte entonces en un tema más y aparece en la superficie del texto fílmico asimilado a la historia como parte de la anécdota de diferentes maneras. En algunas ocasiones, el protagonista Elías Denis con voz en *off* relata su dificultad para escribir el cuento. En el principio de la película, el personaje confiesa: "Hay historias que a uno le lleva mucho tiempo ponerse a escribir…" (00:50-00:51). Expresa la desidia:

> Así a veces, cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en la máquina y enciendo un cigarrillo y me trato de estúpido… ¿para qué un cuento? Al fin y al cabo ¿por qué no abrir un libro de otro cuentista o escuchar alguno de mis viejos discos? (05:49-06:09).

Otra manera en la que aparece dicha dificultad es a partir de la palabra de otros personajes, por ejemplo, en un diálogo con su novia

23 Gaudreault/Jost, *El relato cinematográfico*, p. 58.

Susana cuando esta descubre unos papeles con el diario para un cuento que se le cayeron a Elías Denis:

> Susana: Se te cayeron… ¿Así que te gusta el sexo cuando cae la tarde?
> Elías: Es un diario…para un cuento
> Susana: Sí, claro. (45:46 a 46:28)

O también, en la voz de su amigo Bruno cuando le manda un casete desde Buenos Aires y él lo escucha en París. Allí el amigo porteño hace referencia al cuento ya escrito:

> Leí tu último cuento, el de Anabel. Leí todos tus cuentos, pero me pregunto si este me gusta tanto porque lo vivimos o porque lo escribiste vos (1:23).

Lo que "recuerda" la película, entonces, es la temática; lo que olvida es la manera, el discurso con el que la misma aparece en el texto literario y la incluye de manera diferente. Tanto en el texto literario como también en la película, la historia de Anabel se ha dejado contar, ha logrado hacerse lugar, ha ganado la pantalla y ha ocupado el cien por ciento del espacio, ha dejado como una anécdota la imposibilidad del escritor de escribir un cuento y ha contado la historia de Anabel y esa es la película; el conflicto con la literatura ha quedado reducido al mínimo y el juego de pasajes y de idas y vueltas entre diario y cuento queda totalmente desdibujado. No hay ni diario ni cuento, hay película. La película no transpone la mezcla entre historia y discurso que aparece en el texto; los diferencia y mantiene separados, no intenta una solución para representarlo. La película tematiza lo que es discurso en el texto y lo incluye en la historia.

En síntesis, lo que en el texto es ese *continuum* de historia y discurso, de cuento y diario, de cinta de Moebius en la que se desliza la materia textual de un campo a otro, está en la película claramente diferenciado y además, queda explícito que el cuento ha sido concluido, escrito y al mismo tiempo, ha sido "mostrado". Prueba de ello es su transposición, es decir, la película. Al elegir privilegiar la historia sobre el discurso y contar principalmente la historia, podemos "leer"

en ese diálogo de la película con el texto, que la misma opera como un complemento en cuanto pone en escena, muestra todo lo que el texto confiesa no poder contar: la historia de Anabel. Para volver a la metáfora de Sergio Wolf, podríamos decir que una de las operaciones de transposición de Jana Bokova consiste en recordar mayormente la historia del texto original y olvidar el discurso; recordar el cuento, la historia de Anabel y olvidar el diario. Del diario habría, en términos de Benjamin, "ecos", ya que si bien no está ausente, está tematizado como una parte más de la historia.

Bibliografía

Alazraki, Jaime, "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", en: *Revista Iberoamericana* 130/131, 1985, pp. 21-46.

Barthes, Roland, "No se consigue nunca hablar de lo que se ama", en: *El susurro del lenguaje*, Madrid, Editora Nacional, 2003, pp. 353-364.

Bonacchi, Verónica/España, Claudio, Entrevista realizada a Jana Bokova, "Cortázar sigue rodando", en: *Diario La Nación*, viernes 11 de julio de 1997.

Cid, Adriana, "Pasaje de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica", en: *Letras* nº 63-64, Universidad Católica Argentina, 2011.

Cortázar, Julio, "Diario para un cuento", en: *Deshoras*, *Cuentos completos*, *2 (1969-1982)*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Gaudreault, André/Jost, François, *El relato cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

González Morera, Héctor, "Reflexiones sobre Walter Benjamin: aproximación a la experiencia para abordar otras formas de conocimiento", en: *Revista de Ciencias Sociales* 100, 2003, pp. 31-47.

Hernández Les, Juan, *Cine y literatura. La metáfora visual*, Madrid, Ediciones JC, 2005.

Pérez, Martín, "Entrevista a Jana Bokova, Directora de 'Diario para un cuento'", "Una checa que filma a Cortázar", en: *Suplemento Radar, Página 12*, 14 de noviembre de 1998.

Perlado, José Julio, "La esfera de los cuentos", Entrevista a Julio Cortázar realizada el 24 de mayo de 1983, Madrid, disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero2/index.htm>.
Wolf, Sergio, *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Filmografía

Bokova, Jana, *Diario para un cuento*. Coproducción Argentina-España 1998; Kompel producciones/Aleph Media.

La narración paradójica llevada al paroxismo: Julio Cortázar leído por Keren Cytter, Michelangelo Antonioni y Manuel Antín

Sabine Schlickers

Blow Up (1966) de Michelangelo Antonioni es una película *cult* muy famosa que se basa libremente en el cuento fantástico-paradójico "Las babas del diablo" (1959) de Julio Cortázar.[1] Mucho menos conocido es el cortometraje experimental de Keren Cytter, que salió en el año 2008 bajo el título *Les ruissellements du diable*, en el que se desdobla la situación narrativa del narrador vivo-muerto del relato y se introducen nuevas transgresiones paradójicas perturbadoras. El análisis narratológico de "Las babas del diablo" y de este complejo cortometraje de

1 Cortázar, Julio, "Las babas del diablo", en: *Las armas secretas* [1959], en: *Obras completas/1*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 214-224.

Cytter se coteja en esta contribución con algunas escenas de *Blow Up* de Michelangelo Antonioni. Luego se presentarán dos adaptaciones fílmicas del famoso relato "Continuidad de los parques" (1964):[2] otro cortometraje de Keren Cytter (*Continuity*, 2005) y un corto largometraje del famoso fundador del Nuevo Cine Argentino, Manuel Antín, quien fusiona este relato en *Intimidad de los parques* (1965) con otro relato de Cortázar: "El ídolo de las Cícladas", publicado en 1964 en la colección *Final del juego*.[3]

Julio Cortázar: "Las babas del diablo" (1959)

La historia es tan extraordinaria que el narrador autodiegético Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo, no sabe cómo presentarla:

> Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos [...].[4]

No se puede contar así, saltando entre los pronombres personales y los morfemas verbales, oscilando entre la primera, segunda y tercera persona. A pesar de ello, el relato se cuenta así, al desdoblar la instancia narrativa en una primera y tercera persona que está a la vez viva y muerta y que escribe como escribe: a máquina, con lo que el modo de escribir refleja el objeto de la narración, una máquina fotográfica, o, mejor dicho, el producto de esta máquina, una fotografía. La historia de esta fotografía se presenta en una analepsis. Un mes atrás, Roberto

---

2 Cortázar, Julio, "Continuidad de los parques", en: *Final del juego* [1964], en: *Obras completas/1*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 291-292.

3 Cortázar, Julio, "El ídolo de las Cícladas", en: *Final del juego* [1964], en: *Obras completas/1*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 329-335.

4 Cortázar, "Las babas del diablo", p. 214 (véase nota 1: los números de página del cuento de Cortázar proceden de esta edición e irán a partir de aquí entre paréntesis).

Michel hizo fotos en la Île Saint-Louis, donde le llamó particularmente la atención una mujer que hablaba con un adolescente rubio, nervioso o miedoso. Mientras los observa, el fotógrafo no solo describe lo que ve a través de su cámara, sino también lo que se imagina. Puesto que no lo marca, destaca aquí el primer indicio de que se trata de un narrador no fiable: como observador debería disponer solo de una focalización externa, o sea, de una perspectiva limitada, lo que significa que no debería tener acceso a los pensamientos de los demás personajes: "El chico [...] vio a la mujer y *la encontró admirable. La mujer esperaba eso* [...]" (p. 218, mi cursiva). Además, a Roberto Michel, que alaba su propia capacidad de mirar, se le ha escapado todo un coche aparcado en el muelle con un hombre sentado al volante: "Acababa de descubrirlo [...]. Y sin embargo el auto había estado ahí todo el tiempo" (pp. 218 s.) Sin percatarse de su significado, el narrador-protagonista se olvida del auto y se concentra en la mujer y el niño, imaginándose presenciar una escena de seducción, pero intuyendo que aquella mujer "se lo adueñaba para un fin imposible de entender si no lo imaginaba como un juego cruel, [...], de excitarse para algún otro" (p. 219). No obstante, esta intuición se cuestiona en la frase siguiente, en la que el narrador constata que "Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales" (p. 220), con lo que subraya la falta de fiabilidad tanto de su percepción, como de su narración.[5] Michel capta este

5 Debido al contenido "impúdico y sórdido" de la narración —"seducción sádica, homosexualismo, pedofilia, incesto, voyeurismo"—, Gutiérrez Mouat supone que "el vicio de la lectura (que sin duda incluye la novela o revista pornográfica, cuyas peripecias y ámbitos convencionales le sirven para escribir la historia del adolescente de la isla Saint Louis) se refleja en su propio ejercicio de la narración: 'lo mejor es dejarse de pudores y contar'" (Gutiérrez Mouat, Ricardo, "'Las babas del diablo': exorcismo, traducción, voyeurismo", en: Fernando Burgos [ed.], *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, EDI-6, 1987, p. 40). Véase, asimismo, el brillante estudio de Claudia Hammerschmidt: "De trasposiciones diabólicas y explosiones mediáticas: 'Las babas del diablo' y *Blow-Up*", en: *Iberoromania*, 63, 2006, pp. 83-96, quien destaca los significados literales y ambivalentes de múltiples significantes y la general indeterminación epistemológica del cuento de Cortázar y de la película de Antonioni con la teoría de la fotografía de Roland Barthes y la dromología de Paul Virilio.

momento preciso en la fotografía, y la mujer y el niño se dan cuenta de ello. La mujer exige el rollo de la película y el chico aprovecha la situación para escapar, pasando por el lado del auto aparcado desde el cual sale poco después un hombre con un sombrero gris, "payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo" (p. 220). Sin entenderse a sí mismo, Roberto Michel sigue negándose a darles la foto y se va, viéndolos inmóviles cuando se da la vuelta.

Algunos días más tarde revela las fotos y hace varias ampliaciones de la foto de la mujer y del chico que sacó en el parque. Las cuelga en la pared y las mira cada poco entre párrafo y párrafo de la traducción que está haciendo. Hasta que se da cuenta de que los objetos de la fotografía empiezan a moverse: "el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó [...]. Pero las manos ya eran demasiado, [...] vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo" (p. 222). La animación de cosas no animadas constituye una metalepsis. Genette[6] ofrece la siguiente definición básica para una metalepsis narrativa: "toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, [...] produit un effet de bizarrerie soit boufonne [...], soit fantastique". Podemos añadir que la metalepsis no se efectúa siempre de modo discursivo o verbal, sino, asimismo, *in corpore*, como en el caso presente. Y que una metalepsis puede producirse en el mismo nivel narrativo, en este caso sería una metalepsis horizontal.[7]

---

6 Genette, Gérard, "Discours du récit", en: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 243 s.

7 Véase Schlickers, Sabine, "Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries: la métalepse dans les littératures espagnole et française", en: John Pier/Jean-Marie Schaeffer (eds.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 151-166. Asimismo, Schlickers, Sabine (con la colaboración de Vera Toro), *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2017 para la modelización de los demás recursos narrativos pertinentes que se destacan en esta contribución, como la narración engañosa y no fiable o la cinta de Moebius.

Valga abrir un paréntesis para ver cómo Antonioni concretiza esta escena en *Blow Up*: el protagonista mira por enésima vez las fotografías en blanco y negro de una pareja en el parque —aquí se trata de una mujer y de un hombre algo mayor, el chico no aparece— que ha agrandado más y más. El efecto es paradójico: cuanto más se agranda el fragmento de la realidad, el acceso a la misma se reduce. Concentrándose entonces en estas manchas blancas y negras de la ampliación donde pueden reconocerse los arbustos y árboles, se escucha de repente tenuemente el viento que había movido las hojas de los árboles en el momento de grabar la fotografía (1.04.54-1.05.36). Esta metalepsis acústica es una concretización genuinamente fílmica de la vivificación metaléptica de la fotografía en "Las babas del diablo".

Allí, la primera metalepsis ontológica es superada por una segunda en la que el protagonista muere, porque parece que los personajes de la fotografía salen de la misma para vengarse de él, lo que equivale a una metalepsis ontológica horizontal: "De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla" (p. 222). En una tercera metalepsis la escena se repite y se desarrolla, o mejor dicho insinúa lo que va a suceder:

> Cuando vi venir al hombre [...] comprendí [...] lo que tenía que pasar [...]. El verdadero amo esperaba [...], no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores. El resto sería tan simple, el auto, una casa cualquiera, las bebidas, las láminas excitantes, las lágrimas demasiado tarde, el despertar en el infierno. Y yo no podía hacer nada [...]. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder (p. 223).

Todo culmina en el momento en el que el narrador-protagonista entra con la cámara en la escena retratada, transgrediendo nueva o inversamente el orden temporal, espacial y ontológico:

> La foto había sido tomada, el tiempo había corrido [...], la corrupción seguramente consumada [...]. De pronto el orden se invertía, ellos

> estaban vivos [...] y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo [...]. Todo iba a resolverse allí mismo, en ese instante; había como un inmenso silencio [...]. Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, [...] la cara de la mujer, vuelta hacia mí (pp. 223 s.).

La escena fotografiada se anima y Michel se fusiona con su cámara:[8] "la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco" (p. 224). La escena se desarrolla por tercera vez, el chico se escapa nuevamente gracias a Roberto Michel, pero esta vez el hombre acerca sus manos, "y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más [...] y rompí a llorar como un idiota" (p. 224). El siguiente párrafo remite al principio del texto: "Ahora pasa una gran nube blanca [...]. Fue lo que vi al abrir los ojos" (p. 224).

Las particularidades narrativas de "Las babas del diablo" son, pues: la "anulación paradójica de límites de tiempo y espacio", la vivificación de la fotografía y la penetración del narrador "en la dimensión de la foto ampliada y transmutada en movimiento",[9] lo que equivale a una metalepsis horizontal, ya que la fotografía y el narrador-protagonista se encuentran en el mismo nivel diegético.

Keren Cytter: *Les ruissellements du diable* (2008)

La artista, directora y guionista Keren Cytter (Tel Aviv, 1977) adaptó "Las babas del diablo" de un modo muy creativo en su cortometraje

---

8 Cfr. Bongers, Wolfgang, *Schrift/Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*, Tübingen, Stauffenburg, 2000, p. 136, quien destaca además el influjo del surrealismo en este cuento de Cortázar (p. 134).

9 Meyer-Minnemann, Klaus/Pérez y Effinger, Daniela, "La *narración paradójica* en 'Las babas del diablo' y 'Apocalipsis de Solentiname' de Julio Cortázar", en: Nina Grabe *et al.* (eds.), *La narración paradójica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 197 s.

Les ruissellements du diable / The Devil's Streams del año 2008, el cual abarca tan solo diez minutos. Empieza con una locutora de televisión que se dirige a su público con estas palabras: "Aujourd'hui on présente un fait qui dépasse mon entendement. L'homme qui se trouve assit à ce moment face à l'écran de télévision [...] imagine mes mots. Il est en train de me regarder".[10] De antemano se introduce,

10 "Today we have a special report on something far from my understanding and far from any explication. The man who is sitting in front of the screen [...] imagines my words. He is looking at me right now" (subtítulos del cortometraje).

pues, una confusión ontológica y narrativa, puesto que los niveles diegéticos confluyen: un hombre sentado delante de la televisión se imagina las palabras de la locutora que está allí hablando, y ella lo sabe y lo dice.

En el *off* aparece una extraña música china, un *fading* lleva a otro plano donde se muestra una mano que recoge un cigarrillo encendido de un cenicero. La locutora, vestida de otro modo, está sentada en un sofá, es decir, en el mismo sofá, y una mano masculina le abre la blusa. Aquí destaca el primer indicio de la intercambiabilidad o del desdoblamiento de los protagonistas, puesto que debería vérselo a él sentado en el sofá y no a ella. Un corte muestra nuevamente a la locutora que se presenta: "Mon nom est Michèlle. Je suis traductrice et photographe".[11] Su nombre corresponde a la forma femenina del segundo nombre del narrador del relato de Cortázar, Roberto Michel, mientras que el hombre, el doble de la locutora Michèlle, queda anónimo. Al igual que en el relato, Michèlle es traductora, lo que se refleja a nivel extradiegético en el hecho de que las oraciones estén subtituladas en inglés.

Hasta aquí Michèlle tiene tres papeles: es locutora, protagonista en el cuarto de un motel y voz narrativa extradiegética. Como locutora está situada en el nivel hipodiegético, que es inferior al nivel intradiegético en el que actúa como protagonista, y desde donde mira la televisión donde aparece como locutora. Esta jerarquización de los niveles diegéticos se disuelve, empero, puesto que los actos descritos por la locutora se realizan simultáneamente en el cuarto del motel. Esta contigüidad espacio-temporal o simultaneidad de lo no simultáneo corresponde al procedimiento de la silepsis.[12]

En el cuarto está colgada una fotografía que muestra un parque. Michèlle sigue contando: "Je pense que mon corps résiste à cette ima-

11 "My name is Michèlle. I am a translator and [...] photographer [...]".

12 Lang, Sabine, "Prolegómenos para una teroía de la *narración paradójica*", en: Nina Grabe *et al.* (eds.), *La narración paradójica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 33.

ge et résiste au texte que je suis en train de traduire",[13] pero ahora se ve la imagen de un hombre en plano medio, sentado, masturbándose. Recoge un cigarrillo cuyo filtro está manchado con carmín rojo y después de un *match cut* es Michèlle quien toma el mismo cigarrillo, segundo indicio de que los dos son un mismo personaje o que cada uno es la imaginación del otro, porque los intercambios de las acciones de ambos se repiten a partir de este momento constantemente: ella se reclina, el próximo corte muestra en un plano detalle la masturbación de un pene, luego la "cámara"[14] muestra nuevamente a Michèlle, su cabeza reclinada en el sofá, que posiblemente se masturba asimismo. Unas tomas singulares del apartamento son interrumpidas por una pantalla negra; luego continúa una voz masculina desde el *off*: "Il les avait vu dans la rue d'une autre ville".[15] Sigue contando cómo este personaje había revelado la foto, sacando una ampliación, lo que se ve simultáneamente. Otra vez hay un cambio de personajes: Michèlle saca la foto agrandada del baño de agua y la cuelga en la pared.

Al igual que en el cuento, el hombre entra en la imagen, originando una metalepsis horizontal del enunciado (3:32). Desde el *off* aparece ahora otra voz masculina, que repite en francés exactamente lo que cuenta el narrador de "Las babas del diablo" al principio: "On ne saurait jamais de quelle façon cela devrait être raconté: à la première personne ou à la deuxième ou à la troisième personne du pluriel ou continuellement inventant des modes qui ne serviront à rien [...]".[16] Luego aparece ella, reclinándose en un árbol, en la misma postura que él. Continúa la voz masculina desde el *off*: "Je suis traducteur et photographe [...]", repitiendo entonces las mismas palabras de Michèlle, con lo que se introduce aquí una banda de Moebius, procedimiento narrativo paradójico que no aparece en el relato de Cortázar y que

13 "I think my body is resisting the image and resisting the text I'm currently translating".

14 Pongo la "cámara" entre comillas para referirme a la instancia narrativa audiovisual en el nivel extradiegético.

15 "He saw them in a street in another city".

16 "It'll never be known how this has to be told. In the first person or in the second, using the third person plural [...]."

lleva el cortometraje al paroxismo. Además, ahora se ve por primera vez a ambos protagonistas en un mismo plano, y se cuentan lo que les pasó a los personajes que posiblemente son ellos mismos: "Donc il l'avait vu pour la première fois"[17] (aquí cambia nuevamente la voz); ella: "avec un homme assit sur un banc. Elle avait touché ses cheveux et chuchotait quelque chose à son oreille et cela l'avait effrayé".[18] Aquí encontramos una alusión al cuento de Cortázar, a la relación entre la mujer y el adolescente que tanto intrigó a Roberto Michel.

El hombre vierte una botella en el banco y el líquido cae sobre unas plantas. Un corte vuelve al motel donde el hombre cuelga un teléfono. La voz del hombre repite algunas frases del relato que conciernen a sus dificultades para traducir, luego se concentra en la foto que empieza a tomar vida. Mucho más explícito que en el relato se destaca aquí la fantasía del hombre, ya que adquiere vida propia: "j'ai regardé la foto. Parfois la femme attirait mon regard; autre fois l'homme, l'autre fois encore un bar où ils se seraient trouvés réunis".[19] Puesto que la "cámara" muestra al hombre sentado en un bar, bebiendo un vaso de vino tinto y fumando, es evidente que no es posible distinguir entre los distintos niveles diegéticos y ontológicos, entre realidad (ficcional) e imaginación. Con ello se adapta un rasgo importante de la narración del relato, donde destaca la falta de fiabilidad del narrador-protagonista debido a su exceso de imaginación.

Un nuevo corte vuelve al motel, mostrando a Michèlle fumando. El hombre cuenta que enciende la televisión y que escribe; en este momento la narración da una vuelta y retrocede al principio, mostrando a la locutora Michèlle en la pantalla (6:46), con los créditos "Un film de Keren Cytter" sobrepuestos sobre su imagen. Michèlle cuenta lo que él escribe supuestamente: "Il les avait vue dans la rue d'une autre ville", repitiendo entonces las mismas palabras enunciadas por el hombre,

---

17 "So he saw her for the first time".

18 "With a man sitting on a bench. She touched his hair, whispered in his ear and he was scared".

19 "I raised my eyes and looked at the photo. Sometimes the woman would catch my eye, sometimes the man, sometimes the bar where they might have sat".

una segunda vuelta de la cinta de Moebius. De hecho, el relato comienza nuevamente, haciendo alarde de la fotografía ampliada, mostrando la masturbación del hombre. Pero entonces se introduce una reflexión metaficcional explícita. Michèlle interrumpe su relato, anunciando que acaba de recibir una información importante: "l'homme qui a inventé mes mots n'est qu'une part de mon imagination".[20] La confusión es perfecta: él se imagina lo que ella dice, ella dice lo que a él le pasa y, a su vez, él resulta ser una imaginación suya, paradoja que mi estudiante Martin Mauritz transformó en este poema concreto:

El hombre apaga la televisión; poco después se le muestra nuevamente con Michèlle en el parque de la foto, donde los dos se sientan en el banco, y ella le dice: "Elle ne le connaissait pas",[21] recogiendo luego la botella que se está vaciando. Ahora queda claro que el tiempo ha sido congelado, al igual que en el cuento "El milagro secreto" (en: *Ficciones*) de Borges,[22] en el cual Dios le concede un año más de vida a Hladík, frente al pelotón de fusilamiento, para terminar mentalmente su tragedia. A la vez, esta congelación del movimiento y del tiempo constituye un procedimiento inverso al relato, donde la fotografía estática entró en movimiento.

20 "the man who imagined my words is just a part of my imagination".

21 "For he didn't know her".

22 Borges, Jorge Luis, "El milagro secreto", en: *Ficciones* [1944], Madrid, Alianza, 1989, pp. 165-174.

Los dos tienen visiones distintas acerca de lo que pasó después y lo reactúan mientras lo cuentan en el *on*: él tiene una visión romántica, según la cual el hombre cogió tiernamente la mano de ella; ella lo corrige y cuenta que la mujer rechazó este gesto cariñoso y se fue. Esta visión dispar concretiza asimismo la narración no fiable reconstruida en el relato de Cortázar.

Después de algunas tomas en el motel, la voz masculina cuenta desde el *off:* "J'ai crié. Je me suis rendu compte que la seule chose qui existait était cette photo. Je pensais alors avoir une emprise sur la réalité en créant ces arrêts des images, ces images flottantes, mais je n'existe même pas".[23] Si la única cosa real, existente, es la fotografía, esto significa que lo único real es un objeto de arte. Además, el hombre pretende ser el autor de las imágenes congeladas (el término técnico en inglés es *freeze frame shots*) que se encuentran al principio (0:13) y poco después de esta oración, cuando se muestra nuevamente la pantalla de la televisión, donde se pone "Fin" y donde Michèlle cuenta después de un breve *freeze frame shot*: "Un moment de divertissement, et Michèlle découvre qu'elle n'existe pas, pas non plus que l'homme qu'elle aime [...]. Michèlle se rend compte qu'elle ne fait que lire en boucle ce moment, traduire et présenter cette histoire insignifiante, qui se repète à l'infini".[24] La indicación del procedimiento narrativo —"lire en boucle" una historia que se repite infinitamente es una cinta de Moebius—, tiñe el relato fílmico de una nota metaficcional. Michèlle se despide de su público y un corte traslada la acción nuevamente al cuarto, donde el hombre está sentado en el sofá mientras que suena el teléfono. Al mismo tiempo que el hombre apaga la luz, se apaga este sonido —¿metáfora del demiurgo, del creador, del autor?—. Con tantos enigmas, reflejos,

23 "I cried out. I realised that only the photo existed. I thought I was having an influence on reality by creating these freeze-frames, these floating images, but I did not even exist".

24 "In this entertaining moment, Michèlle discovers that she doesn't exist, no more than the man who loves her [...]. Michèlle understands [that] she is endlessly reading this moment, eternally translating and presenting this non particular story".

confusiones, interpretaciones y reinterpretaciones, el cortometraje alude a su propio comienzo, donde Michèlle introdujo su reportaje ya con estas palabras: "Aujourd'hui on présente un fait qui dépasse mon entendement".

Keren Cytter ha logrado adaptar ingeniosamente un relato altamente enigmático de Julio Cortázar en un cortometraje narrativamente más complejo y extraño todavía, en el que ha efectuado un desdoblamiento del protagonista que actúa(n) en tres niveles diegéticos distintos, ha introducido una silepsis, varias metalepsis, dos cintas de Moebius y llevado con todo ello el relato paradójico de Cortázar al paroxismo.

Michelangelo Antonioni: *Blow Up* (1966)

En *Blow Up*, la adaptación cinematográfica bastante libre de "Las babas del diablo" de Michelangelo Antonioni,[25] destaca más bien por una peculiar fusión de realidad e ilusión que puede correlacionarse con los experimentos con ácido que se hicieron a mediados de los años sesenta entre los *hippies*. Pero, aunque la película, que oscila entre imaginación, alucinación y realidad[26] es ambigua y enigmática, no llega a las alturas o extremos del cuento en el que se inspira libremente, el cual tiene un narrador que está simultáneamente vivo y muerto, que cuenta en primera y tercera persona sobre sí mismo, que experimenta una metamorfosis y se convierte en su propia cámara.

Es notable que tanto Cytter como Antonioni ahonden en la imaginación exuberante del fotógrafo, así que una interpretación raciona-

---

25 Claudia Hammerschmidt demuestra, empero, cómo el director italiano logró poner en escena la lógica mediática en sí: la era de la representación —todavía vigente en el relato— llegó a su fin, el protagonista Thomas "no es asesinado, sino que directamente se disuelve, deviene víctima de la lógica de la velocidad y de la simulación" ("De trasposiciones diabólicas y explosiones mediáticas", p. 94).

26 Cf. Bongers, *Schrift/Figuren*, 137.

lista concluiría que todo lo que pasa en esta historia es una mera fantasía del narrador-protagonista. Otra hipótesis de interpretación, por el contrario, ahondaría en el sustrato fantástico o surrealista de este relato literario y fílmico, y vacilaría entonces entre una explicación racional y otra sobrenatural. Esta indeterminación del lector implícito se debe a la incompatibilidad de dos sistemas de realidad que, no obstante, interfieren. La lectura fantástica produciría entonces la misma reacción que Michèlle enunció al principio del relato: "Aujourd'hui on présente un fait qui dépasse mon entendement". Yo presenté una tercera lectura, que se emparenta con la lectura racional y con la fantástica. Según esta concretización, tenemos que ver aquí con tres narraciones paradójicas y no fiables. En un estudio reciente[27] introduje el nuevo concepto narratológico de la narración perturbadora[28] para referirme a relatos o filmes ambiguos que cuestionan (la percepción de) la realidad, lo que los distingue de la narración no fiable que suele terminar con una solución, muchas veces sorprendente. El nuevo hiperónimo de la narración perturbadora abarca la narración engañosa, la narración paradójica[29] y la enigmatización. Esta narración literaria y fílmica lúdica que llama la atención hacia sí misma, que produce un

27 Schlickers, Sabine, "La narración perturbadora en el cine argentino del siglo xxi", en: Wolfgang Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2012, pp. 277-302. En 2017 apareció mi ya mencionada monografía en la que se tipologizan y analizan todos estos recursos de la narración perturbadora de manera detallada y en base a múltiples ejemplos literarios y fílmicos.

28 El cadáver del hombre que Thomas encuentra en el parque (1:18:55-1:19:39) constituye otro ejemplo para la narración perturbadora a nivel del enunciado: ¿existe este cadáver rígido con cara de cera en el mundo diegético o existe solamente en la fantasía de Thomas, que había creído detectar un crimen en las fotografías?

29 Como la metalepsis (Schlickers, "Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries: la métalepse dans les littératures espagnole et française"), la *mise en abyme aporistique* (Meyer-Minnemann, Klaus/Schlickers, Sabine, "La mise en abyme en narratologie", en: John Pier y Phillipp Roussin [eds.], *Narratologies contemporaines: nouveaux paradigmes pour la théorie et l'analyse du récit*, Lyon, Éditions des Archives Contemporains de l'ENS, 2010, pp. 91-109) y la cinta de Moebius (véase supra).

efecto extraño y tiene el objetivo de engañar, confundir o desorientar al lector o espectador.

Keren Cytter: *Continuity* (2005)

En comparación, el corto cortometraje *Continuity* (2005) de Keren Cytter, en el que adapta el relato "Continuidad de los parques" (en: *Final del juego*, 1956), resulta ser mucho menos original. No obstante, destacan asimismo aquí modos genuinamente fílmicos para producir una amalgamación de distintos niveles narrativos y ontológicos: el corto empieza con una pantalla en la que aparecen letras grandes y una voz masculina extradiegética que habla en tercera persona desde el *off* —"He had began to read the novel a few days before, he put it down because..."—, pero que se visualiza a partir del segundo 14, con una novela en la mano que continúa leyendo. Este relato se interrumpe por una llamada en la que el hombre tiene una disputa con su interlocutor. Para calmarse, enciende un cigarrillo, pone música clásica (Vivaldi) y continúa con la lectura. Un corte lleva al nivel hipodiegético, mostrando una puesta en escena de lo que el hombre está leyendo: una pareja dialoga brevemente; el amante pregunta si la puerta trasera estará abierta, si el hombre será la única persona en la casa. El amante se va y la voz *off* lee un comentario del narrador. Un corte visual y acústico vuelve al nivel intradiegético, mostrando un cuadro. La música amenazadora, estridente, extradiegética indica este otro nivel ontológico, además se ve poco después una puerta que se abre, un par de manos con guantes negros, un largo cuchillo. El amante, del que se ve solo una sombra, cuelga su sombrero y abre una puerta. Otra vez se escucha la música intradiegética de Vivaldi —la continuidad o, mejor dicho, fusión de los dos niveles se indica, pues, sobre todo acústicamente—, y solo después se ve al lector sentado en el sillón, leyendo lo que pasa simultáneamente en su dorso, donde el hombre ha levantado el cuchillo y se inclina amenazadoramente sobre el lector. Pero al igual que en el relato, el cortometraje termina aquí, dejando a la fantasía del espectador la concretización de este asesinato, o el convertirse metafóricamente él mismo en asesino.

Manuel Antín: *Intimidad de los parques* (1965)

Muy distinta es la adaptación de Manuel Antín (1926*) de "Continuidad de los parques" del año 1965, tan solo un año después de la publicación del relato. El famoso director argentino, que preside todavía la Universidad de Cine en Buenos Aires, era en los años sesenta un representante importante del "Nuevo Cine Argentino". La fundación del Instituto Nacional de Cine había liberado al cine argentino de las necesidades económicas, otorgándole más libertades artísticas. Muchas veces el "Nuevo Cine Argentino" recurría a textos literarios del propio país; además, los directores tenían muchos contactos con los escritores. Antín intercambiaba correspondencia epistolar con Cortázar, ya residente en París, y adaptó tres de sus relatos:[30] *La cifra*

30 Véase el estudio pormenorizado de Bruno Petzoldt sobre las adaptaciones fílmicas de los relatos de Cortázar: *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.

impar (1962, que se basa en "Cartas de mamá", 1959), *Circe* (1964) e *Intimidad de los parques* (1965), que se basa en "Continuidad de los parques" y en "El ídolo de las Cícladas", ambos relatos publicados un año antes en la segunda edición aumentada de *Final del juego* (1964). En la primera película de esta trilogía, *La cifra impar*, Antín introdujo una nueva forma de montaje que se caracteriza por *flashbacks* poco convencionales que imitan el proceso de la memoria, los cuales irritaron al público. De modo parecido, *Intimidad de los parques* rompe la continuidad temporal y espacial (por medio de *jump cuts*), recurre a la narración simultánea y se caracteriza por un estilo a la vez elíptico y repetitivo, que confundió a los espectadores. Según Vincent Amiel,[31] este tipo de montaje sería el de correspondencias, que sigue un principio de concatenación no inteligible. Esto significa que los elementos de la trama se combinan de modo aleatorio, que hay varios vínculos posibles y correspondencias sugeridas, por lo que predominan la ambigüedad y la apertura. El montaje de correspondencias se asocia con el juego, la sorpresa y lo paradójico.[32]

Intimidad de los parques muestra una excursión a Machu Picchu y a Cuzco, en la que participan Teresa y su marido Héctor y un amigo de ambos, Mario. Teresa y Mario se sienten mutuamente atraídos, y Héctor los observa celoso desde escondites. Mario encuentra en las ruinas una pequeña estatuilla (el ídolo de las Cícladas) que lleva a su casa.

Este primer hilo accional se interrumpe seis veces por secuencias que corresponden al segundo hilo accional, que se sitúa en un tiempo más adelantado, después de la excursión, y que se desarrolla en casa de Héctor y Teresa o en la casa de Mario. Estos sitios cerrados corresponden al ánimo tenso de los personajes que discuten o callan, lanzándose miradas furiosas o dirigiéndolas expresivamente al vacío. En una de

31 Amiel, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Colin, 2005.

32 Lamentablemente, el montaje de correspondencias no se debe en esta película solo a motivos estéticos, sino también a razones pragmáticas, profanas: gran cantidad del material fílmico se perdió por abruptos cambios de temperatura durante el rodaje en las alturas de Machu Picchu y otras razones parecidas, por lo que se conservaron finalmente solo 66 minutos de lo grabado. Véase Petzoldt, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción.*

estas secuencias Héctor quiere leerle en voz alta a Teresa "la novela" que el espectador implícito identifica como el relato "Continuidad de los parques". Luego de un monólogo transmitido en voz *off* de Teresa, en el que dice que conoce este cuento y lo resume, Teresa lo introduce en voz alta así: "palabra a palabra, fue testigo del último encuentro en la playa", mientras que en el texto de Cortázar, el encuentro tuvo lugar en una cabaña del monte.

Esta pequeña variante textual es llamativa, puesto que hace referencia al encuentro de Teresa y Mario en una playa, donde se habían besado. Héctor continúa la lectura en este punto, pero pronto se introduce un *flashback* que muestra a Mario y Teresa besándose en las ruinas de Machu Picchu (43:19). Cuando Héctor continúa la lectura, ella lanza un grito y se tapa los oídos, él interrumpe su lectura y la observa preguntando —¿Teresa?... ¡Teresa!— y sigue: "corrió parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa". Mientras que la voz

de Héctor continúa leyendo, un corte traslada la imagen de Teresa al *mind screen* de ella, mostrando brevemente a Mario corriendo por una alameda y mostrando después en ocularización interna[33] de Mario cómo sube unas gradas que llevan a la casa de Teresa y Héctor (44:28). El próximo corte vuelve a la escena en el salón. Hacia el final del film, la visualización del libro leído se retoma, pero esta vez se transmite de otro modo: primero hay un diálogo tenso entre Héctor y Mario en casa del último, luego se muestra a Teresa acostada y de repente (58:50) se visualiza nuevamente la escena del *mind screen* de Teresa, pero esta vez filmada en ocularización cero: Mario corre por la alameda y sube las gradas, entra en una casa y llega a un sillón en el que se encuentra un lector de espaldas. Un corte vuelve nuevamente al salón en el que se encuentran Héctor y Mario, con una toma en Héctor, así que en este caso la visualización corresponde al *mind screen* de Héctor, que de hecho sospecha ahora en voz alta que Mario quiso asesinarlo. Tal como en "El ídolo de las Cícladas", Héctor cambia los papeles y apuñala a Mario, luego agarra el teléfono que suena, sin decir nada, y escucha la voz de Teresa, que —pensando que habla con Mario— anuncia su llegada. Héctor la espera con el hacha ensangrentada detrás de la puerta que abre para que ella pueda entrar.

En las últimas imágenes se ve a Teresa sonriendo, corriendo como una adolescente recientemente enamorada por las ruinas de Machu Picchu, una secuencia emblemática que traduce tal vez su estado de ánimo —está vestida de blanco, como una novia— en el momento de acercarse a casa de Mario donde, empero, le espera la muerte. Al igual que en los dos relatos de Cortázar, la película termina de un modo ambiguo y se caracteriza por una estética fragmentaria.[34]

33 Este término de Jost corresponde al punto de vista subjetivo, mientras que la "ocularización cero" corresponde a los "nobody's shots", cfr. Schlickers, Sabine, "*Focalisation, ocularisation* and *auricularisation* in film and literature", en: Peter Hühn *et al.* (eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 243-258.

34 Cortázar mismo juzgó esta película negativamente, porque carecía del cariz fantástico que se introdujo en su relato "El ídolo de las Cícladas" a través del influjo nefasto, mágico, de la estatua. Véase Petzoldt, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción*.

Las adaptaciones de los años sesenta de Manuel Antín y de Michelangelo Antonioni se inscriben en campos cinematográficos distintos, pero ambas películas son muy genuinas, “independientes” y experimentales. No obstante, Keren Cytter logra ahondar todavía más en la estructura paradójica y en el contenido intrincado del cuento “Las babas del diablo” y produce un corto muy experimental, paradójico y perturbador, mientras que en *Continuity* presenta más bien una ilustración del cuento “Continuidad de los parques”, que resulta ser mucho menos estrafalario que el hipotexto literario.

Bibliografía

Amiel, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Colin, 2005.
Bongers, Wolfgang, *Schrift/Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*, Tübingen, Stauffenburg, 2000.

Borges, Jorge Luis, "El milagro secreto", en: *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1989 [1944], pp. 165-174.

Cortázar, Julio, "Las babas del diablo", en: *Las armas secretas*, en: *Obras completas/1*, Madrid, Alfaguara, 1999a [1959], pp. 214-224.

Cortázar, Julio, "Continuidad de los parques", en: *Final del juego*, en: *Obras completas/1*, Madrid, Alfaguara, 1999b [1964], pp. 291-292.

Cortázar, Julio, "El ídolo de las Cícladas", en: *Final del juego*, en: *Obras completas/1*, Madrid, Alfaguara, 1999c [1964], pp. 329-335.

Genette, Gérard, "Discours du récit", en: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-273.

Gutiérrez Mouat, Ricardo, "'Las babas del diablo': exorcismo, traducción, voyeurismo", en: Fernando Burgos (ed.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, EDI-6, 1987, pp. 37-46.

Hammerschmidt, Claudia, "De trasposiciones diabólicas y explosiones mediáticas: 'Las babas del diablo' y *Blow-Up*", en: *Iberoromania*, 63, 2006, pp. 83-96.

Lang, Sabine, "Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*", en: Nina Grabe *et al.* (eds.), *La narración paradójica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 21-47.

Meyer-Minnemann, Klaus/Pérez y Effinger, Daniela, "La *narración paradójica* en 'Las babas del diablo' y 'Apocalipsis de Solentiname' de Julio Cortázar", en: Nina Grabe *et al.* (eds.), *La narración paradójica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 193-207.

Meyer-Minnemann, Klaus/Schlickers, Sabine, "La mise en abyme en narratologie", en: John Pier y Phillipp Roussin (eds.), *Narratologies contemporaines: nouveaux paradigmes pour la théorie et l'analyse du récit*, Lyon, Éditions des Archives Contemporains de l'ENS, 2010, pp. 91-109.

Petzoldt López, Bruno, *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.

Schlickers, Sabine, "Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries: la métalepse dans les littératures espagnole et française", en: John Pier y Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 151-166.

Schlickers, Sabine, "*Focalisation, ocularisation* and *auricularisation* in film and literature", en: Peter Hühn *et al.* (eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 243-258.

Schlickers, Sabine, "La narración perturbadora en el cine argentino del siglo xxi", en: Wolfgang Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2012, pp. 277-302.

Schlickers, Sabine (con la colaboración de Vera Toro), *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017.

Filmografía

Antín, Manuel, *Intimidad de los parques*, Argentina/Perú 1965.

Antonioni, Michelangelo, *Blow Up*, Reino Unido/Italia 1966.

Cytter, Keren, *Les ruissellements du diable*, 2008, <http://vimeo.com/27192275>.

Cytter, Keren, *Continuity*, 2005, <http://www.youtube.com/watch?v=lZSRh76C9Qs>.

III

El cine argentino, la literatura y la política

Avatares de la *fricción* en el corpus *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, Julio Troxler y Jorge Cedrón

Jorge J. Locane

I

Afirmar hoy en día que *Operación Masacre* es un texto abierto que no ha cesado de expandirse y devenir otro desde que Rodolfo Walsh lo redactó por primera vez en 1956 ni siquiera llega a calificar como *boutade*. Que yo dijera que junto a esa masa textual habría que considerar la película homónima dirigida, según los créditos, por Jorge Cedrón como una inflexión más, pero con plena soberanía, no sería mucho más que reiterar lo que varios investigadores vienen advirtiendo desde hace algunos años,[1] especialmente desde que la película ha

1 Cf. Candiano, Leonardo Martín, "Las versiones de *Operación Masacre*", en: *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2009, en:

sido recuperada y puesta nuevamente en circulación gracias a la hija del director, Lucía Cedrón.[2] Voy a arriesgarme, por lo tanto, a dar un paso más. Uno, acaso, algo abrupto, pero que creo necesario.

Antes, sin embargo, resulta conveniente poner de relieve el "giro" que ha significado —que está significando— el rescate de *OM* película. Se podría sostener que los estudios críticos llevados a cabo hasta hace unos cinco años atrás conforman únicamente la "prehistoria" del total de la literatura especializada. Una "prehistoria" que se caracteriza por el hecho de que posee un panorama necesariamente parcial de lo que realmente es *OM*. Digo necesariamente porque, después del estreno comercial de la película en 1973 y la gran difusión que obtuvo por aquellos años, los avatares históricos por todos conocidos condujeron a que prácticamente desapareciera como material accesible siquiera para investigadores y que, por lo tanto, tampoco fuera mayormente analizada. A modo de ejemplo, cito una observación de Roberto Ferro donde su esfuerzo explícito para que se considere *OM* en su complejidad no deja hoy —visto en perspectiva— de revelar el estrecho horizonte que por aquel entonces tenía en vista —el texto original es de 1998, pero aparece reproducido con algunas modificaciones en

---

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3523/ev.3523.pdf>; Schwarzböck, Silvia, "Cómo se llega a ser peronista. Sobre *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, y *Operación Masacre*, de Jorge Cedrón", en: *El Matadero*, 7, 2010, pp. 183-207; Busto, Ximena/Cadús, María Eugenia/Cossalter, Javier, "La multiplicidad de estrategias de producción en el film 'Operación Masacre'. Una lectura contemporánea acerca de su heterogénea recepción", en: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 10, 2011, <www.revistaafuera.com>; Vigliotta, Marisa, "*Operación Masacre*: Una transposición en círculo", en: *IX Jornadas de Sociología. Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones. Luces y sombras en América Latina*, 2011, <http://cdsa.aacademica.org/000-034/46.pdf>/; García, Victoria, "Testimonio literario-documental cinematográfico: acerca de la transposición al cine de *Operación Masacre* (1973)", en: *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 2012, <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012>; Castro Avelleyra, Anabella, "Una lectura palimpsestuosa de *Operación Masacre*: no ficción/cine/historieta", en: *Cultura, lenguaje y representación/Culture, Language and Representation*, 10, 2012, pp. 65 81.

2 Cf. Peña, Fernando, *El cine quema: Jorge Cedrón*, Buenos Aires, Altamira, 2003, p. 150.

el prólogo a la edición de *OM* del 2009—: "Su rasgo de perpetuo inacabamiento, de texto en constante reformulación, obliga a pensar a *Operación Masacre* como corpus antes que un texto con límites precisos. Rodolfo Walsh re-escribe la primera edición en libro de 1957, en 1964, 1969 y 1972; cambia, suprime, añade, establece un diálogo constante con el contexto social e histórico."[3] Y, para más precisiones, en el prólogo a la edición del 2009 agrega: "un corpus compuesto por las diversas ediciones de *Operación Masacre* y las publicaciones que las precedieron"[4], es decir, únicamente por el material textual.

Una perspectiva algo más fresca, y que sin duda pone en evidencia el reacomodo al que se ha tenido que someter la crítica en los últimos años, es la de Sebastián Hernaiz. En un lúcido ensayo premiado por la Biblioteca Nacional y publicado en 2012, Hernaiz también reconstruye la genealogía del "libro". Otra vez, únicamente la del libro. Lo cito:

> Texto *indefinible* —o que no nos interesa anclar en una definición, al menos— *Operación Masacre* tiene, sin embargo, siempre, *alguna* forma de ser leído postulada en sus propias páginas. Y la característica particular de *Operación Masacre* es que, a lo largo de sus distintas ediciones y reediciones, esta *forma de ser leído postulada en sus propias páginas* ha ido variando sensiblemente, siempre en una activa y encarnada relación con el presente de cada una de sus reediciones. Desde la primera, aquella de 1957, hasta la última que puso en circulación Ediciones de la Flor a la fecha: la trigésima segunda edición, del mes de octubre del 2006.[5]

Como se extrae de este pasaje, Hernaiz defiende la tesis —desde ya sugerente— de que el libro ha seguido evolucionando aun después

---

3 Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre seguido de La campaña periodística*, editado por Roberto Ferro, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2009, pp. 99-100.

4 Ferro, Roberto, "Palabras liminares y criterios de edición", en: Rodolfo Walsh, *Operación Masacre seguido de La campaña periodística*, editado por Roberto Ferro, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2009, p. 10.

5 Hernaiz, Sebastián, *Rodolfo Walsh no escribió Operación Masacre y otros ensayos*, Bahía Blanca, 17grises, 2012, p. 15.

del asesinato de Walsh. Pero también se observa que al momento de redactar su trabajo —en 2007—, la película seguía lo suficientemente oculta como para que no la pudiera considerar una realización más del "corpus" *OM*.

Ahora bien, entre el momento de la redacción y el de la publicación en 2012, en el transcurso de ese periodo clave en el que la película es redescubierta, Hernaiz tuvo ocasión de advertir que la revitalización de tal versión venía a agregar una contorsión más que no puede ser ignorada. Por eso, en el "Obligado apéndice" escribe: "A este nuevo ciclo habría que caracterizarlo, al menos en términos generales, sumando al concurso organizado por la Biblioteca Nacional la reedición que el diario *Página/12* hace de la hasta entonces poco presente película de Jorge Cedrón y la circulación que esa película encontró en los canales públicos".[6]

Ese "Obligado apéndice" funciona, pues, como una instantánea del momento en el que el "corpus" deja de ser meramente textual para ser también visual y sonoro, es decir, fílmico. Los abordajes más recientes, los realizados a partir de 2009, insisten precisamente en que la película —y en algunos casos también la historieta— debe ser integrada al corpus y entendida como un viraje más dentro del todo, pero con atributos específicos que, por supuesto, deben ser evaluados en diálogo con el contexto inmediato, es decir, con uno en que se destaca la radicalización de la resistencia peronista y el inminente regreso de Juan D. Perón a Argentina.

Este es mi punto de partida: *OM* es definitivamente "algo más" que el entramado textual compuesto por las sucesivas reediciones y la campaña periodística. Pero también "algo más" que el corpus que incluye la película. Sí voy a retomar algunos aspectos relativos a la resignificación del corpus *OM* desde su recuperación porque lo considero significativo, pero también proponer un ensanchamiento algo más ambicioso. Quizás incluso desmesurado. A tal punto que, por momentos, en virtud de tal propuesta, *OM* podría llegar a confundirse con cierta parte de la historia argentina de la segunda mitad del siglo xx.

6 Hernaiz, *Rodolfo Walsh no escribió Operación Masacre y otros ensayos*, p. 53.

II

En diversos abordajes se ha tratado de acentuar la función testimonial de *OM*[7], y con ella su intención documental y/o mimética. Sin embargo, desde su concepción, incluso como voluntad enunciada explícitamente en el texto, también se registra, al menos, una intención performativa que hasta el momento ha sido algo descuidada.

En el "Prólogo" a la primera edición, Walsh anota: "Escribí este libro para que fuese publicado, para que *actuara*, no para que se incorporase al vasto número de las ensoñaciones de ideólogos" (225)[8], y en la "Introducción" a la misma: "Y creo en este libro, en sus efectos" (222). La voluntad de producir realidad —antes que la de reproducirla— aparece, así, formulada desde el nacimiento mismo de *OM* de un modo que naturalmente reenvía al gran texto-herramienta que fue el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento. La relativa fidelidad hallable en *OM* respecto a los hechos históricos toma, vista desde esta perspectiva, la forma de un recurso orientado necesariamente a actuar sobre el futuro, a redefinirlo, y eventualmente en segundo lugar a (re)construir el pasado. De aquí que mi primer postulado sea que debemos leer/ver/pensar *OM* a partir de su interacción activa con los contextos en una suerte de contrapunteo. Contextos que van a ser afectados/modificados por el efecto del enunciado ejercido por *OM* y que, a su vez y consecuentemente, como en un efecto retorno, los textos van a tener que ser reescritos en conformidad con las condiciones históricas modificadas.

Desde ya que esta afirmación no significa que el texto haya "actuado" de la manera que se lo proponía. A veces efectivamente produce, o contribuye a producir, una realidad prevista. En otros casos, no. En

7 Cf., entre otros, Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

8 Todas las referencias al texto *Operación Masacre* remiten a la edición de 2009 (Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre seguido de La campaña periodística*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2009) que, a cargo de Roberto Ferro, intenta reunir las diferentes versiones y textos complementarios. En caso de que sea necesario, se aclara cuál es la edición de aparición original.

otros, por el contrario, genera, o contribuye a generar, otra diferente a la esperada. En lo que sigue, voy a reconstruir, esquemáticamente y sin pretender agotarlos, algunos episodios de *OM* considerados bajo dicha premisa, es decir, en tanto corpus que desborda la trama textual.

En términos generales, la deriva que sigue *OM* es la que conduce de una cierta expectativa de que, mediante la intervención del texto, el aparato jurídico asuma el caso y que al menos ofrezca una reparación a las víctimas; al desengaño y una consecuente apuesta por y promoción de la lucha armada como único método para que las demandas de los sectores históricamente postergados tengan algún reconocimiento por parte del Estado. Este esquema está suficientemente estudiado por críticos como Hernaiz o Candiano e incluso registrado explícitamente en textos producidos por Walsh. Dentro de este marco voy a retomar la línea, detenerme en algunos detalles de la trama y poner de relieve zonas hasta el momento acaso poco iluminadas.

Como muestra Ferro, quien se ha dedicado a reconstruir la campaña periodística y las condiciones bajo las cuales Walsh fue escribiendo su texto, ya antes de que tomara la forma de libro, *OM* había comenzado a producir efectos. Cito a modo de ejemplo: "El 12, Walsh le entrega a Cerrutti [editor de *Revolución nacional*] un artículo que contiene virulentos ataques al jefe de policía y acusaciones de encubrimiento al gobierno nacional. […] Cerrutti manifiesta sus temores, ha recibido amenazas de muerte, la sede del Instituto de Cultura Obrera tiene vigilancia policial".[9] Ciertamente, no se trata en absoluto del efecto buscado, pero sí de consecuencias que únicamente pudieron ser producidas por la intervención escrituraria de Walsh. Al mismo tiempo que los textos comienzan a fluir, se activa una maquinaria represiva, de persecución y hostigamiento, orientada a contener la propagación del relato contrahegemónico que, en referencia a los fusilamientos, ellos postulaban. Pero no es únicamente este el efecto temprano.

9 Ferro, Roberto, "*Operación Masacre*: investigación y escritura", en: Jorge Lafforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Madrid/Buenos Aires, Alianza, 2000, p. 157.

Walsh mismo informa sobre otros desplazamientos o reacomodos a los que conduce la enunciación pública de los hechos: "El asesinato de Mario Brión fue denunciado por primera vez por mí en *Revolución Nacional* del 19 de febrero de 1957. Esa denuncia me puso en contacto con sus familiares, que aún se resistían a creer en lo irreparable. Las averiguaciones realizadas, infortunadamente, confirmaron su muerte" (92: cuarta edición, 1972). Observamos, así, cómo el "actuar" de su escritura genera nuevos enlaces sociales, tejidos de redes y la puesta en circulación de información que necesariamente va a afectar futuros comportamientos de los sujetos involucrados. Pero acaso más decisiva va a ser la incidencia que la palabra va a tener en las inflexiones de la instancia judicial del caso. Paralelamente al abogado de Juan Carlos Livraga, Máximo von Kotsch, Walsh revela hechos, aporta pruebas y acusa desde la prensa. No en vano, como se sigue del siguiente pasaje:

> La denuncia de Livraga había llegado a mis manos el 20 de diciembre. La entregué a Leónidas Barletta, quien la publicó en *Propósitos* el día 23. La intervención en la provincia y el jefe de Policía se creyeron obligados a lanzar un detonante comunicado, que publicaron los diarios del 27 y el 28. El juez Hueyo no dejó perder la oportunidad. A fojas 33 dispone: "Atento a lo manifestado por el señor jefe de Policía, según suelto aparecido en el diario *El Plata* del 28 de diciembre, […] solicítese del señor jefe de Policía haga conocer ante qué juez se instruyó el sumario correspondiente" (111).

Y ante la reacción del jefe de policía, Walsh vuelve a responder. Si Fernández Suárez declara que "frente al escándalo periodístico que, con fines no muy claros, se ha desatado en torno a la cuestión, conviene subrayar que la responsabilidad de las autoridades o de los encargados de la aplicación de un bando, sólo puede hacerse efectiva por los tribunales militares y no por los magistrados civiles" (127), Walsh replica: "En cuanto al 'escándalo periodístico', era una exageración calificar así a los artículos que yo había publicado en una hojita de poca circulación, y que *constituían la única referencia al tema que puede hallarse en la prensa de esa época*" (127; el subrayado es mío).

La historia es conocida. A pesar del esfuerzo y la insistencia de Walsh, el caso quedó en manos de la justicia militar y finalmente fueron absueltos los acusados. Volvió a recurrir a la política y a la justicia formal, pero la impunidad logró imponerse. Vale recordar que, para reforzar la "actuación" pretendida del texto, Walsh mismo actúa. En vano: "Yo fui a verlo a Frondizi el día antes de las elecciones, le regalé un ejemplar de mi libro y prometió que se iba a ocupar. Después de electo, el primer decreto que firmó fue un premio a los verdugos, Aramburu fue ascendido a general y Rojas a almirante".[10] Su intento de producir justicia mediante la palabra fue sin duda un fracaso, sin embargo, —creo— otros efectos —algunos ya mencionados— no deberían ser ignorados. Ni su "contraefecto". Para la segunda edición, la de 1964, el desengaño se torna manifiesto. En el "Epílogo" Walsh escribe: "Se comprenderá […] que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras" (314). Y en el apartado "La evidencia": "Éste, pues, es el documento al que tiene que responder, y no responderá jamás, la Revolución Libertadora" (120).

Esta acusación dirigida a la Revolución Libertadora, aunque ya desde la segunda edición completamente desesperanzada en cuanto a la respuesta —"no responderá jamás"— que podría recibir por parte de la justicia formal, permanecerá desde entonces abierta para quien quiera sentirse interpelado. En el "Epílogo" a la edición de 1969, a su vez, la acusación toma una forma más concreta: "Se trata en suma de un vasto asesinato, arbitrario e ilegal, cuyos responsables máximos son los firmantes de los decretos que pretendieron convalidarlos: generales Aramburu y Ossorio Arana, almirantes Rojas y Hartung, brigadier Krause" (136). Y, unas líneas más abajo, Walsh agrega: "Era inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de la *Operación Masacre*, […] Dentro del sistema, no hay justicia" (315). Para fines de los 60 el mensaje de *OM* difiere marcadamente del enunciado en las primeras redacciones: el sistema jurídico y estatal es ahora absolutamente incapaz de ofrecer garantía alguna, y uno de los responsables directos, un acu-

10 Peña, *El cine quema: Jorge Cedrón*, pp. 70-71.

sado, es Pedro Eugenio Aramburu. Es responsable, más precisamente y de acuerdo con lo consignado por Walsh en el mismo epílogo, de "27 ejecuciones en menos de 72 horas" (136).

El 1 de junio de 1970, el comando Valle de la incipiente agrupación Montoneros ejecuta a Aramburu después de someterlo a "juicio popular". Entre los cargos de los que lo encontró responsable figura en primer término, y según consta en el comunicado publicado por la organización, haber firmado "los decretos 10362 y 10363 de fecha 9 de junio de 1956 por los que se 'legaliza' la matanza de 27 argentinos sin juicio previo ni causa justificada".[11] Veintisiete argentinos asesinados que, vale decir, solo aparecen registrados en los informes, notas y textos de Walsh, ya que, como mencioné anteriormente, estos conforman la única información pública que se conoce sobre los sucesos, pues, y ahora lo retomo nuevamente a Walsh, estas notas "constituían la única referencia al tema que puede hallarse en la prensa de esa época" (127). Una justicia autogestionada, guiada por un impulso acaso precipitado, responde finalmente al texto de Walsh. Responde y vuelve a él en la forma del apartado "Aramburu y el juicio histórico" que aparecerá en la edición de 1972. Una cierta justicia, si se quiere, "desprolija", se le aplica, así, a uno de los responsables de los fusilamientos, pero aún quedan —se inauguran— otros desafíos: la revolución y el retorno de Perón.

En 1968 se estrena *La hora de los hornos* de Fernando Pino Solanas y Octavio Getino con una breve aparición de Julio Troxler, uno de los sobrevivientes, en la que relata los fusilamientos de José León Suárez. Del mismo modo que sucederá en la película *OM*, la aparición de Troxler funciona aquí no solo como aval para la veracidad del relato, sino que con él este adquiere una tónica "combativa" ausente en las primeras versiones de *OM*. Así, después de describir los hechos, Troxler anuncia en *La hora de los hornos*: "No obstante los fusilamientos producidos y las torturas a las que hemos sido sometidos muchos peronistas, estamos dispuestos a continuar esta lucha hasta las últimas consecuencias". La radicalización se expresa por supuesto en el secues-

11 Montoneros, "Comunicado Nº 3", 31 de mayo 1970, <www.cedema.org>.

tro y ejecución de Aramburu, pero también en los sucesos —estéticos e históricos— que continuarán la trama y la llevarán "hasta las últimas consecuencias".

En 1972 se estrena clandestinamente la película con un registro decididamente diferente al de las versiones anteriores de *OM*. Ya no se trata de demostrar la inocencia de los fusilados ni la culpabilidad de los responsables. Ni Walsh ni Cedrón ni Troxler, quien ahora asume la función de narrador y así desplaza el "yo" de 1956 que encarnaba el periodista/investigador, pretenden realizar una transposición fiel a algún eventual original. El contexto ha cambiado. Aramburu ya ha sido ajusticiado. La vuelta de Perón y la revolución parecen inminentes. No obstante, como señala Leonardo Candiano, la película también fue concebida para "actuar": "la película de Jorge Cedrón será una versión más que le otorga una nueva orientación ideológica al texto pero que sostiene, a su vez, uno de los propósitos que le estableciera Walsh a la primera edición del libro: producir una obra artística que *actuara*".[12] Y lo va a hacer. Incluso antes de que comenzara a difundirse.

Con el fin de darle visibilidad internacional a la película y contener previsibles represalias, Eduardo Galeano publica en Uruguay una entrevista con Jorge Cedrón donde cuenta las condiciones de la filmación y anuncia su lanzamiento. Así recuerda Rosa Montero, la esposa de Cedrón, las primeras consecuencias, aunque por supuesto no fueran las deseadas: "esto se publica en Montevideo el 16 de junio del 72 y no se entera ni Jorge, ni Rodolfo. Pero se entera la SIDE. El 31 de julio lo reproduce casi totalmente un semanario de derecha que se llamaba *Prensa Confidencial*. Yo trabajaba en la Municipalidad, y vino a verme el secretario de Hacienda, todo verde: 'Mirá, mirá lo que salió'".[13] Después de meses de rodaje clandestino, la información ha llegado por lo menos a oídos de la SIDE. A ella, a sus agentes, también le tocará actuar. Entretanto, la vuelta de Perón se ha instalado en el imaginario, la campaña se intensifica y allí busca ejercer su influencia la película. Según palabras de Jorge Cedrón,

12 Candiano, "Las versiones de Operación Masacre", s. p.
13 Peña, *El cine quema: Jorge Cedrón*, p. 83.

> La campaña política argentina de 1972 y 1973, después de una represión infernal, se basó fundamentalmente en tres películas producidas fuera de la industria y que no pasaba por los cines. *La hora de los hornos*, el reportaje a Perón en el exilio y *Operación Masacre*. Tenemos que reconocer entonces que ese cine era un arma mucho más filosa de lo que nosotros pensábamos en el año 1967, cuando empezamos a hablar de estas cosas en el festival de Viña del Mar. No vamos a decir que se consiguió el triunfo con una película, pero fue una ayuda publicitaria fundamental.[14]

El objetivo, si optamos por aceptar los argumentos de Cedrón, se consigue. *OM* una vez más actúa: gana Héctor Cámpora, renuncia y poco después asume Perón su tercer mandato. A continuación los hechos se precipitan. Muere Perón y su esposa, formalmente en la presidencia, ni siquiera intenta contener el descalabro. José López Rega se posiciona como gestor real de los mecanismos del poder estatal. Paralelamente, la triple AAA profundiza su accionar. El 20 de septiembre de 1974 secuestra y asesina a Troxler por "bolche y mal argentino". Así recordaría más tarde el hecho Cedrón: "Después mataron a Julio Troxler, el protagonista de *Operación Masacre*, que se había salvado de los fusilamientos de 1956. A partir de ese momento se ligó mi figura a la de él y dejé de trabajar en publicidad".[15] Tanto él como Walsh hacía tiempo que habían sido marcados. En 1977 es el turno de Rodolfo. Tres años más tarde, en París, el de Jorge. *OM* seguía actuando. Los tres responsables visibles del film, los "autores" —en el sentido de Foucault— de la película, habían sido sentenciados.

III

Pongamos, para concluir, la intersección entre ficción y realidad en primer plano. Una zona siempre desafiante y difícil de asir. Quizás

14 Peña, *El cine quema: Jorge Cedrón*, p. 90.
15 Peña, *El cine quema: Jorge Cedrón*, p. 97.

solo porque la tradición de pensamiento occidental nos conduce a las dicotomías. Tratemos, pues, de abolirlas momentáneamente. Ahora hay un continuo: la realidad conduce a la ficción y la ficción a la realidad. No hay fronteras. El límite, eventualmente, lo podemos establecer, aunque no esté muy claro en qué basarnos. Lo evitamos. Ahí precisamente narra Walsh. Ahí filma Cedrón. Ahí también actúa Troxler. Más aún, como recuerda Piglia en referencia al primero, de manera deliberada y consciente:

> En este sentido no hace más que tomar una tradición que se remonta al *Facundo*, es decir, a los orígenes de la prosa argentina. Walsh es muy consciente de la oposición entre ficción y política, clave en la historia de nuestra literatura. Su obra está escindida por ese contraste y lo notable es que, a diferencia de tantos otros, comprendió siempre que debía trabajar esa tensión y exasperarla. Liberar su ficción de las contaminaciones circunstanciales y usar su destreza de narrador para construir textos de crítica política y de denuncia.[16]

Sin embargo, no se trata tanto de una reproducción de la realidad sino, como he intentado demostrar, de una (co)producción de ella, aunque sea indeseada. Sin duda tampoco se trata de reducir la historia a un efecto del enunciado. Antes de pensar los entrelazamientos, el contrapunteo, que tiene lugar entre las derivas del relato y los de la historia. Una suerte de hilvanado. Como si el hilo de los argumentos ingresara alternadamente en la ficción y en la realidad empírica y no cesara de contaminar ambos dominios.

Para elaborar su teoría del relato de viajes, Ottmar Ette retoma a Gérard Genette en los siguientes términos:

> El relato de viajes se caracteriza más bien por una singular oscilación entre ficción y dicción, por un vaivén continuo que impide una clasificación estable tanto en lo referente a la producción como a la recepción.

16 Piglia, Ricardo, "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad", en: Jorge Lafforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Madrid/Buenos Aires, Alianza, 2000, pp. 13-14.

> Entre los polos de la ficción y la dicción, el relato de viajes nos lleva mejor dicho a una *fricción*, puesto que se evitan el establecimiento de limitaciones bien definidas, así como los intentos de realizar amalgamas estables y formas mixtas. A diferencia de lo que ocurre con la novela, el relato de viajes constituye una forma híbrida no sólo a consecuencia de los géneros que incluye y su variedad de discursos, sino también por su capacidad de sustraerse a la oposición entre ficción y dicción. El relato de viajes ha limado las fronteras entre los dos ámbitos: se encuentra en un área de la literatura que podemos definir como literatura *friccional*.[17]

OM, pues, es la trama que se teje mediante la *fricción* entre historia y narración. Una fricción, sin embargo, que lima las fronteras entre los dos ámbitos como si se tratase de placas tectónicas. Un movimiento que nunca deja de afectar a su contraparte, que nunca resulta pasivo. Un movimiento que necesariamente provoca desplazamientos, fracturas y reacomodos. En este sentido, *OM* aparece como relato en donde están inscritas las huellas más sangrientas de la historia argentina reciente; y así la historia argentina reciente se muestra como trascender en la cual aún son reconocibles las intervenciones de *OM*.

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

Busto, Ximena/Cadús, María Eugenia/Cossalter, Javier, "La multiplicidad de estrategias de producción en el film 'Operación Masacre'. Una lectura contemporánea acerca de su heterogénea recepción", en: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 10, 2011, <www.revistaafuera.com> (consultado 18 de noviembre de 2013).

Candiano, Leonardo Martín, "Las versiones de *Operación Masacre*", en: *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Litera-*

17 Ette, Ottmar, *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras entre Europa y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 42.

ria, 2009, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3523/ev.3523.pdf> (consultado el 19 de noviembre de 2017).

Castro Avelleyra, Anabella, "Una lectura palimpsestuosa de *Operación masacre*: no ficción/cine/historieta", en: *Cultura, Lenguaje y Representación/Culture, Language and Representation*, 10, 2012, pp. 65-81.

Ette, Ottmar, *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras entre Europa y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Ferro, Roberto, "*Operación Masacre*: investigación y escritura", en: Jorge Lafforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Madrid/Buenos Aires, Alianza, 2000, pp. 139-166.

Ferro, Roberto, "Palabras liminares y criterios de edición", en: Rodolfo Walsh, *Operación Masacre seguido de La campaña periodística*, editado por Roberto Ferro, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2009, pp. 9-13.

García, Victoria, "Testimonio literario-documental cinematográfico: acerca de la transposición al cine de *Operación masacre* (1973)", en: *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 2012, <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012> (consultado el 19 de noviembre de 2017).

Hernaiz, Sebastián, *Rodolfo Walsh no escribió* Operación Masacre *y otros ensayos*, Bahía Blanca, 17grises, 2012.

Montoneros, "Comunicado Nº 3", 1970, <www.cedema.org> (consultado el 20 de noviembre de 2017).

Peña, Fernando, *El cine quema: Jorge Cedrón*, Buenos Aires, Altamira, 2003.

Piglia, Ricardo, "Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad", en: Jorge Lafforgue (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Madrid/Buenos Aires, Alianza, 2000, pp. 13-16.

Schwarzböck, Silvia, "Cómo se llega a ser peronista. Sobre *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, y *Operación masacre*, de Jorge Cedrón", en: *El Matadero*, 7, 2010, pp. 183-207.

Vigliotta, Marisa, "*Operación Masacre*: Una transposición en círculo", en: *IX Jornadas de Sociología. Capitalismo del siglo* XXI*, crisis y reconfiguraciones. Luces y sombras en América Latina*, 2011, <http://

cdsa.aacademica.org/000-034/46.pdf> (consultado el 20 de noviembre de 2017).
Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre seguido de La campaña periodística*, editado por Roberto Ferro, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2009.

Filmografía

Cedrón, Jorge, *Operación Masacre*, Argentina 1972.
Solanas, Fernando Pino/Getino, Octavio, *La hora de los hornos*, Argentina, 1968.

Lenguaje solidario y pantalla solitaria: Luis Puenzo ante la ética narrativa de Albert Camus en *La Peste* (1947/1992)

Kurt Hahn

I. Un "estilo rebelde". Línea de argumentación

La fama mundial de Albert Camus, cuyo punto culminante fue el centenario de su nacimiento en 2013, no impide que a más de cincuenta años después de su muerte algunos rasgos de su obra sigan pareciendo tan 'extranjeros' como el protagonista de la novela homónima. Esto se refiere en particular a las propiedades formales, es decir, al estilo de los ensayos, cuentos y novelas del escritor francés. Pero, mientras que la copiosa investigación llevada a cabo sobre la obra del autor suele enfocar los conflictos y los personajes, los principios morales y las ideologías que se manifiestan en sus textos, el ganador del premio Nobel

de 1957 a menudo hace hincapié en la relación inextricable entre lo representado en la literatura y la manera de su representación o, dicho de modo más general, entre el significado del arte y la articulación de su significante. Una de las declaraciones más explícitas al respecto se encuentra en el tratado filosófico *L'Homme révolté* (1951), donde Camus define su idea de un "style de révolte":

> L'art est une exigence d'impossible mise en forme. Lorsque le cri le plus déchirant trouve son langage le plus ferme, la révolte satisfait à sa vraie exigence et tire de cette fidélité à elle-même une force de création. Bien que cela heurte les préjugés du temps, le plus grand style en art est l'expression de la plus haute révolte.[1]

Es precisamente esta equivalencia entre estética (estilo) y ética (rebeldía) de la escritura la que convirtió *L'Étranger* (1942), *La Peste* (1947) y *La Chute* (1956) en novelas clave de la posguerra. Pues los absurdos destinos de los (anti-)héroes Meursault, Rieux o Clamence no habrían tenido el mismo impacto, si las narraciones de Camus, con su impersonalidad insólita y la ausencia de toda psicología popular, no hubieran causado tal provocación.[2]

Si bien un volumen de estudios intermediales no es el lugar adecuado para discutir los vínculos complejos entre forma y contenido, entre discurso e historia en las ficciones de Camus, trataremos de dilucidar algunas de las consecuencias que puede tener el descuido del lenguaje narrativo, esto es, del mencionado estilo del escritor francés. En concreto, las siguientes observaciones se dedican a analizar una transposición o reinterpretación artística que pasa por alto las partes esenciales de lo transpuesto y reinterpretado. Nos referimos a la adaptación cinematográfica que el director argentino Luis Puenzo hizo de la novela más famosa de Camus, *La Peste*, publicada tras una laboriosa

---

1 Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard/Folio, 2000 [1951], p. 338.

2 Véanse al respecto las lecturas pioneras de Sartre, Jean-Paul, "Explication de *L'étranger*", en: Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 99-121 y Blanchot, Maurice, "Le Roman de l'étranger", en: Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 248-253.

redacción en 1947.[3] La película, estrenada en agosto de 1992 en Francia y protagonizada por un elenco internacional, debe ser considerada un fracaso[4] tanto por su poca taquilla como por las pocas críticas y reseñas existentes.[5] Y hay motivos para ello, de los cuales vamos a destacar los tres aspectos que ponen en especial evidencia en qué medida el pasaje de la tinta a la cámara[6] conlleva obstáculos.

Aun teniendo en cuenta las diferencias básicas entre la semiosis textual y los códigos audiovisuales de la pantalla, primero conviene señalar que Puenzo realiza una versión deliberadamente parcial de la materia literaria. En la película, el director se centra por completo en la carga patética, transformando la situación experimental de la peste camusiana en un drama conmovedor y sombrío. ¿Implica aquello la libertad de la adaptación? Es probable que sí; pero incluso siendo así las repercusiones son graves, ya que el filme, de este modo, relativiza la pronunciada reflexividad de la novela. Mientras que la última se explaya en detalle sobre el reto de relatar la muerte cotidiana de la epidemia sin incurrir en la “abstraction”[7], la obra de Puenzo se con-

3 La génesis —“de longue haleine”— de la novela la documenta, entre otros, Ansel, Yves, “*La Peste*: des carnets au roman”, en: *Littérature*, 128/4, 2002, p. 46.

4 Véase Gentino, Octavio, *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Fundación CICCUS, 2005, pp. 127-128. Aunque presentada en el Festival de Venecia, la película nunca llegó a los cines de los Estados Unidos, en donde fue distribuida solo en formato vídeo.

5 Fernández-Santos, Ángel, “Albert Camus, primera víctima de *La peste* del argentino Luis Puenzo”, titula sintomáticamente en *El País* el 6 de septiembre de 1992 (<http://elpais.com/diario/1992/09/06/cultura/715730401_850215.html>). Después de la recepción inmediata de la película —en su mayoría negativa— aparecieron muy pocas críticas académicas.

6 Cf. García Saucedo, Jaime, *La cámara y la tinta. Estudios sobre el Séptimo Arte*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006.

7 El periodista Rambert advierte al protagonista Rieux del peligro de tratar la peste como hecho abstracto y no como realidad sensual (Camus, Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard/Folio,1996 [1947], p. 85): “Après un moment, le docteur secoua la tête. Le journaliste avait raison dans son impatience de bonheur. Mais avait-il raison quand il l’accusait? ‘Vous vivez dans l’abstraction.’ Était-ce vraiment l’abstraction que ces journées passées dans son hôpital où la peste mettait les

tenta con una alegorización claramente política. Las escenas de metaficcionalidad mostradas en vez de cuestionar la compatibilidad entre los procedimientos cinematográficos y los acontecimientos ficticios, intensifican el sentimentalismo, lo cual también es reforzado por el argumento pulido, los cambios en la composición de los personajes y varios efectos de luz y sonido. Curiosamente, esta resemantización de la conciencia mediática acaba por desdibujar igualmente el mensaje subyacente de la novela. Lo que en la narrativa polifónica de Camus desemboca en una comunidad diferenciada, aunque *solidaria* de voces, opiniones e individuos, se convierte en el filme en un conglomerado de imágenes llamativas, pero *solitarias*.[8]

II. Esquematización y patetismo

Al recordar algunos datos de la pragmática externa, inmediatamente se pone de manifiesto que el objetivo de Puenzo no consiste en modificar y reinventar toda la novela, sino en presentar una versión más impresionante de algunas partes de la trama. Un rápido vistazo a la ficha técnica indica que los responsables creativos y financieros —entre ellos la Compagnie Française Cinématographique, The Pepper-Prince Company Ltd. y Oscar Kramer S.A. en asociación con Canal+ y Cinemania— no escatimaron esfuerzos para realizar una producción que se sitúe al nivel del gran cine internacional. Se plantea, entre otras cosas, la pregunta de si la selección del elenco influye en la reorganización del argumento y de los personajes[9] que la película lleva a cabo a partir de la novela. Limitándonos a los intérpretes principales,

---

bouchées doubles, portant à cinq cents le nombre moyen des victimes par semaine? Oui, il y avait dans le malheur une part d'abstraction et d'irréalité".

8 La locución remite al álbum biográfico de la hija del escritor, cf. Camus, Cathérine/Mahasela, Marcelle, *Albert Camus. Solitaire et solidaire*, Neuilly-sur-Seine, Lafon, 2009.

9 Un resumen pormenorizado de la trama, incluido los cambios en la película, ofrece el artículo de Ontoso Picón, David, "*La Peste* (1992). De Albert Camus a Luis Puenzo", en: *Rev Med Cine*, 2/2, 2006, pp. 3-9.

figura en primer lugar el estadounidense William Hurt —premiado ya con el Oscar por su papel en otra adaptación, *El beso de la mujer araña* (1976/1985; Manuel Puig/Héctor Babenco)— quien encarna al protagonista de la historia, el doctor Bernard Rieux. Al igual que en la novela, el médico asume también la función de cronista, de modo tal que en la pantalla aparecen largas secuencias de *voice-over*, en las que se escucha la voz narradora de Rieux mientras se visualizan las distintas caras de la peste bubónica.

En cambio, el papel de la actriz francesa Sandrine Bonnaire ya deja entrever una intervención significativa respecto a la constelación de los personajes novelescos. A diferencia de Camus, que hace poco caso a los roles femeninos —aspecto precario no solo en *La Peste*[10]—, Puenzo efectúa en su película una simple inversión de sexo a fin de presentar a una mujer fuerte y con profundidad psicológica. De esta manera, el periodista Raymond Rambert es transformado en una moderadora francesa y, sobre todo, en el perfecto complemento del serio Docteur Rieux. Con la interpretación sensual y abiertamente erótica de Bonnaire, la locutora de televisión llamada ahora Martine (Rambert), desafía el altruismo profesional del médico, que a menudo carece de participación emocional. Con las armas de una mujer, Martine aboga por el amor compartido que, en la ciudad apestada y puesta en cuarentena, amenaza con desaparecer. Su concepción individualista de la felicidad se opone nítidamente a la actitud humanitaria, pero distante y a veces repelente de Rieux. La versión fílmica agudiza este contraste comple-

10 Respecto a la concepción simplificada de los personajes femeninos en *La Peste* —por ejemplo, la madre del doctor como origen mítico pero pasivo—, véanse Montgomery, Géraldine, "De la dernière femme au premier homme: Intermittences du féminin dans l'œuvre narrative de Camus", en: Lionel Dubois (ed.), *Albert Camus entre la misère et le soleil*, Poitiers, Pont-Neuf, 1997, pp. 143-158; Anderson, Connie, "Le visage tranquille de la révolte: la voix narrative et la figure de la mère dans *La Peste*", en: Lionel Dubois (ed.), *La Révolte (actes du 3ème colloque international de Poitiers, mai 1999)*, Poitiers, Pont-Neuf, 2001, pp. 121-134 y el estudio detallado de Margerrison, Christine, *"Ces forces obscures de l'âme": Women, Race and Origins in the Writings of Albert Camus*, Amsterdam *et al.*, Rodopi, 2008, pp. 129-167.

mentario de personalidades y sexos, introduciendo una verdadera escena de seducción en la que la periodista aprovecha el examen médico para acercarse al doctor. No encontramos nada parecido en la novela, aunque esta, en principio, dedique gran atención al tema del deseo humano. No obstante, Camus aborda la cuestión de conciliar el placer personal con la ayuda mutua más bien a nivel teórico,[11] sin involucrar a sus protagonistas en relaciones amorosas o pasiones carnales.

Desde luego, la revalorización fílmica de lo femenino y lo sexual no es criticable en sí, puesto que hace patente otra dimensión del universo en crisis que es la ciudad infectada y aislada del resto del mundo. Pero sí se puede poner en entredicho el resultado generado, en este caso, por los "ritos de pasaje"[12] intermediales, ya que de ahí surge una concreción y enfatización del plano afectivo que debe sorprender dada

---

11 Citamos solo una de las extensas meditaciones del cronista acerca del amor en tiempos de peste (Camus, *La Peste*, pp. 169-170): "On peut dire pour finir que les séparés n'avaient plus ce curieux privilège qui les préservait au début. Ils avaient perdu l'égoïsme de l'amour, et le bénéfice qu'ils en tiraient. Du moins, maintenant, la situation était claire, le fléau concernait tout le monde. Nous tous au milieu des détonations qui claquaient aux portes de la ville, des coups de tampon qui scandaient notre vie ou nos décès, au milieu des incendies et des fiches, de la terreur et des formalités, promis à une mort ignominieuse, mais enregistrée, parmi les fumées épouvantables et les timbres tranquilles des ambulances, nous nous nourrissions du même pain d'exil, attendant sans le savoir la même réunion et la même paix bouleversantes. Notre amour sans doute était toujours là, mais, simplement, il était inutilisable, lourd à porter, inerte en nous, stérile comme le crime ou la condamnation".

12 Bajo este título *Cine/literatura: Ritos de pasaje*, Barcelona *et al.*, Paidós, 2001, Sergio Wolf recorre los procedimientos usuales de la transposición entre texto y pantalla, para luego discutir problemas frecuentes como las diferencias entre diálogo literario y cinematográfico, el punto de vista o la voz en *off.* Modelos reflejados de análisis de la adaptación cinematográfica en América Latina ofrecen igualmente Cabezón Doty, Claudia, *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog: Einführung in die Geschichte der verflochtenen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film Lateinamerikas seit 1960*, Frankfurt *et al.*, Lang, 2000 y sobre todo, el valioso estudio de Schlickers, Sabine, *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu "El beso de la mujer araña" (Manuel Puig/Héctor Babenco) und "Crónica de una muerte anunciada" (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi)*, Frankfurt, Vervuert, 1997.

la sobriedad intencionada del texto camusiano. Esto se ve confirmado por otro desplazamiento en el esquema de personajes: Jean Tarrou, un tipo raro que no parece tener trabajo, en la novela es concebido como heredero aparente del *étranger*, porque comparte la misma sinceridad intransigente del asesino gratuito Meursault. Al contrario, la película crea, bajo el nombre idéntico de Tarrou, un segundo periodista aparte de Martine o, de manera más exacta, un camarógrafo, cuyo papel es asumido por el actor estadounidense-francés Jean-Marc Barr. Esta vez, sin embargo, ya no se trata de un solitario enigmático que es marginado a pesar de su compromiso social, sino de un joven bien parecido, comunicativo y destacado tanto por su integridad como por su voluntarismo incansable en los equipos sanitarios en donde trabaja junto a Rieux. Como es de esperar, los dos simpáticos personajes se hacen amigos y se establece entre ellos una amistad tópica de hombres que —contrariamente a la novela, en la que Tarrou sucumbe a la epidemia— culmina en un final trágico: tras sobrevivir a la enfermedad, el Tarrou de la pantalla muere fusilado por el delincuente, preso de pánico, Cottard.

Otros ejemplos de esta acusada tendencia de dramatización, ya observable en el "candoroso guión"[13] de Puenzo, se encuentran en el reparto de los personajes fílmicos. Mencionamos solo tres casos más, entre los cuales uno es el viejo empleado Joseph Grand, un hombre bondadoso y consagrado a su trabajo estadístico en el ayuntamiento, así como a la elaboración de un libro compuesto de una sola frase y cuya redacción le llevó muchos años. Este anciano, encarnado por el carismático Robert Duvall, resulta ser el héroe secreto de la época pestífera, no solo porque resiste al bacilo, sino porque también, aun reconociendo su propia insignificancia, nunca se desanima y sigue persistiendo en la lucha contra la enfermedad y el lenguaje. Asimismo, sería revelador analizar el perfil del rentista y criminal Cottard (alias Raúl Julia), sobre todo porque prueba con claridad la tipificación cinematográfica de los personajes. Habiendo sido perseguido por la justicia,

13 Fernández-Santos, "Albert Camus, primera víctima de *La peste* del argentino Luis Puenzo", s. p.

Cottard es el único en sacar provecho de la plaga, dado que durante el estado de emergencia el poder judicial se olvida de su procesamiento penal. Pero, mientras Camus describe a un hombre contradictorio, multifacético, amable en parte[14] y capaz de tener pensamientos sutiles respecto a la condenación colectiva, en la película observamos a un violento y misantrópico bribón que enloquece y se pone a disparar a diestra y siniestra al ver terminada, con el descenso de la epidemia, su amnistía personal.

Particular atención merece, además, el papel del padre Paneloux interpretado por el veterano del cine argentino Lautaro Murúa. En ambas variantes el cura, al principio, personifica un catolicismo dogmático, en tanto que considera la peste como providencia del Dios todopoderoso y castigo justo del cielo. De los dos largos sermones admonitorios del eclesiástico que aparecen en la novela,[15] Puenzo conserva uno con motivo de revisar igualmente la contienda sintomática entre Paneloux y el doctor Rieux, entre la metafísica cristiana y la ciencia al servicio de la humanidad. Al mismo tiempo, el director vuelve a introducir algunas modificaciones decisivas, ya que en la película el cura no solo experimenta una alteración relativa de su convicción religiosa, sino que también muestra una reacción extrema y hasta increíble. Pues, tras asistir a la agonía desgarradora de un niño, Paneloux traiciona hasta cierto punto su fe. De buena gana, Puenzo acepta la improbabilidad de aquella apostasía para escenificar la muerte o, más correctamente, el suicidio del eclesiástico que, debido a su desesperación espiritual se hace enterrar vivo en una fosa común. Casi huelga decir que no existe equivalente de este acto de herejía en la trama novelesca, donde Paneloux sí se incorpora a las brigadas sanitarias de Rieux y Tarrou, y comienza a poner en duda su catolicismo rígido después del cruel fallecimiento de dicho niño (se trata del hijo del juez de instrucción Othon). Sin embargo, el párroco, probablemente contagiado

---

14 "Cependant, —reza el texto de la novela (Camus, *La Peste*, p. 180)— Tarrou estimait qu'il entrait peu de méchanceté dans l'attitude de Cottard. Son 'J'ai connu ça avant eux' marquait plus de malheur que de triomphe".

15 Véase Camus, *La Peste*, pp. 89-95 y 200-208.

por la peste, muere, como miles de otras víctimas, discretamente en el hospital.[16] En cambio, la secuencia fílmica documenta tanto la atmósfera sombría y opresiva de la adaptación como su visualización intensa, tal vez demasiado intensa: los movimientos lentos de la cámara, el tono lúgubre de las imágenes encadenadas, el escenario angustioso y los gestos grandilocuentes de los actores configuran una *mise en scène* a la vez impactante y artificial. Esta impresión aumenta a través de las tomas abiertas (*long shots*) y el uso del plano-contraplano (*shot-reverse-shot*), mediante lo cual vemos alternativamente a Paneloux sepultado entre los cadáveres infectados y a sus amigos (Rieux, Tarrou, Martine Rambert), que esperan consternados detrás de la cerca del cementerio, antes de que echen a correr en vano para salvar al cura.

Aunque en la situación descrita queda de fondo la música monumental del compositor griego Vangelis —una mezcla de elementos orquestales e influjos electrónicos—, en muchas otras ocasiones completa el espectáculo multisensorial. Quienes conocen el hipotexto literario no pueden menos que asombrarse ante el marcado patetismo de la disposición cinematográfica. A todos los niveles, desde el lenguaje descriptivo y neutral del autor empírico hasta el propósito explícito del narrador homodiegético, la novela de Camus busca evitar justamente tal ostentación aparatosa. Al darse cuenta de los sentimientos provocados por la muerte masiva, el cronista Rieux, en consecuencia, apunta este aviso acerca de la monotonía de la catástrofe y la tentación de acostumbrarse a ella:

> C'est que rien n'est moins spectaculaire qu'un fléau et, par leur durée même, les grands malheurs sont monotones. Dans le souvenir de ceux qui les ont vécues, les journées terribles de la peste n'apparaissaient pas

16 Dado que la infección de Paneloux no está comprobada definitivamente, el doctor Rieux y sus ayudantes califican su muerte de 'caso dudoso' (Camus, *La Peste*, p. 211) —locución sugestiva cuyo significado supera el simple diagnóstico médico. "On peut penser que le 'cas douteux' que l'on inscrit sur sa fiche désigne tout autant sa croyance ébranlée que la maladie [sc. de Paneloux]", comenta al respecto Lévi-Valensi, Jacqueline, *"La Peste" d'Albert Camus*, Paris, Gallimard/Foliothèque, 1991, p. 95).

comme de grandes flammes somptueuses et cruelles, mais plutôt comme un interminable piétinement qui écrasait tout sur son passage.

Non, la peste n'avait rien à voir avec les grandes images exaltantes qui avaient poursuivi le docteur Rieux au début de l'épidémie. Elle était d'abord une administration prudente et impeccable, au bon fonctionnement. C'est ainsi, soit dit entre parenthèses, que pour ne rien trahir et surtout pour ne pas se trahir lui-même, le narrateur a tendu à l'objectivité. Il n'a presque rien voulu modifier par les effets de l'art, sauf en ce qui concerne les besoins élémentaires d'une relation à peu près cohérente. Et c'est l'objectivité elle-même qui lui commande de dire maintenant que si la grande souffrance de cette époque, la plus générale comme la plus profonde, était la séparation, s'il est indispensable en conscience d'en donner une nouvelle description à ce stade de la peste, il n'en est pas moins vrai que cette souffrance elle-même perdait alors de son pathétique.[17]

III. *Allegoria tota* y alegoría politizada

En la apropiación fílmica de Puenzo se está muy lejos de la objetividad requerida por el doctor, aunque la fidelidad con respecto al original no puede ni debe ser el único criterio de calidad para evaluar la transferencia intermedial. Pero, si "beyond fidelity"[18] se encuentra la simplificación o, al menos, una evidente reducción de complejidad estructural y semántica, tampoco favorece el logro estético de la adaptación. De qué modo la realización cinematográfica homogeneiza la pluralidad de los sentidos novelescos, se aclara cuando tomamos en cuenta el espacio y el tiempo de la acción narrada. Según el texto elíptico, el *plot* de Camus se fecha en los años "194." (p. 11) y ha de

17 Camus, *La Peste*, p. 166 (véase la nota 7: las citas de la novela de Camus todas proceden de esta edición y a partir de aquí se indican los números de página en paréntesis).

18 Cf. Stam, Robert, "Beyond Fidelity. The Dialogics of Adaptation", en: James Naremore, *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, pp. 54-76.

ocurrir en Oran/Orán, el centro portuario del noroeste de Argelia, localizado en la costa del Mediterráneo. Por el contrario, los sucesos de la película tienen lugar a finales del siglo xx, en una ciudad llamada también Orán, pero de aspecto europeo y situada paradójicamente en el sur de América Latina. Las alusiones referenciales a Buenos Aires no pueden pasar desapercibidas,[19] de manera que el escenario en vez de constituir un cruzamiento intercultural de tres continentes (África, Europa y América Latina), se transforma en una topografía reconocible y tendenciosamente significante. Pese a ello, la ubicación de la trama fílmica muestra cierta ambigüedad, porque socava el poder alegórico que la imagen de la peste posee en un microcosmo urbano, tal como lo son el Oran vagamente argelino de Camus[20] y el Orán obviamente porteño de Luis Puenzo.

Desde su publicación en 1947, *La Peste* ha sido leída como novela figurada y, por ende, como una especie de parábola sobre el régimen

---

19 La lectura de Marshall, April, "Portraying Plague: The Possibilities in Luis Puenzo's *La Peste*", en: Jorge Febles (ed.), *Into the Mainstream: Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2006, p. 171) —que enfoca la semántica política de la adaptación y su alegorización de la epidemia— observa en cuanto al escenario de la ciudad: "There are plenty of visual cues, including a scene with women marching in a plaza holding placards displaying photographs, a not so veiled allusion to the mothers of the Plaza de Mayo, that lead one to believe that Puenzo's Oran is Buenos Aires, also known as the 'Paris' of South America".

20 Diversas interpretaciones de la peste alegórica de Camus ofrecen Cruickshank, John, "The Art of Allegory in *La Peste*", en: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 11, 1957, pp. 61-74; Felman, Shoshana, "Camus's *The Plague*, or a Monument to Witnessing", en: Shoshana Felman y Dori Laub (eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York *et al.*, Routledge, 1992, pp. 93-119; Carroll, David, "The Colonial City and the Question of Borders: Albert Camus's Allegory of Oran", en: *Esprit Créateur*, 41/3, 2001, pp. 88-104; Lund, Giuliana, "A Plague of Silence: Social Hygiene and the Purification of the Nation in Camus's *La Peste*", en: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 65/2, 2011, pp. 134-157 y el breve resumen de Mino, Hiroshi, "*La Peste:* la force de l'allégorie", en: Raymond Gay-Crosier y Agnès Spiquel-Courdille (eds.), *Albert Camus (Cahiers de l'Herne)*, Paris, Éd. de l'Herne, 2013, pp. 258-262.

de terror impuesto por el nazismo en toda Europa. Contagioso y asesino como una terrible epidemia, el hitlerismo es considerado una patología colectiva que corroe el cuerpo social, lo separa del mundo exterior y elimina en su interior la cruelmente llamada 'vida sin valor'. A veces la ciudad ficticia de Oran se precisa incluso como "la France en proie à l'occupation et à la guerre"[21], donde los equipos sanitarios de Rieux y Tarrou representan, por supuesto, el último refugio de la justicia, es decir, según esta lógica historiográfica: la Résistance francesa. No obstante, ningún indicio intrínseco permite verificar en la novela tal decodificación realista del motivo cardinal de la enfermedad. Salvo en el paratexto sugestivo del epígrafe —una sentencia de Daniel Defoe acerca de la sustitución metafórica[22]— Camus no insiste en la verosimilitud de lo narrado hasta que las críticas materialistas y marxistas de un Roland Barthes[23] o Jean-Paul Sartre[24] lo obligan a resaltar la historicidad de *La Peste*.[25] Pero eso no cambia el hecho de que su novela misma renuncie a menciones explícitas del sistema genocida del fascismo alemán o de la Francia ocupada en la Segunda Guerra

---

21 La cita ejemplar es de Picon, Gaëtan, "Remarques sur *La Peste*" [1947], en: Gaëtan Picon, *L'usage de la lecture*, tomo 1, Paris, Mercure de France, 1960, p. 81.

22 El epígrafe, tomado del *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe reza así (Camus, *La Peste*, p. 7): "*Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas*. DANIEL DE FOE".

23 Cf. Barthes, Roland, "*La Peste*. Annales d'une épidémie ou roman de la solitude", en: Roland Barthes, *Œuvres complètes (1942-1965)*, tomo I, Paris, Seuil, 1993 [1955], pp. 452-456.

24 Véase, por ejemplo, la polémica de Sartre contra *L'Homme révolté* en "Réponse à Albert Camus" [1952] (retomado en: Sartre, Jean-Paul, *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 90-125).

25 "*La Peste* —responde Camus al reproche de ahistoricidad por Barthes— dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays de l'Europe" (Camus, Albert, "Lettre à Roland Barthes sur *La Peste*" en: Albert Camus, *Œuvres complètes*, tomo II, Jacqueline Lévi-Valensi [ed.], Paris, Gallimard/Pléiade, 2006 [1955], p. 286).

Mundial, siendo así concebida —según el término retórico— como *allegoria tota*[26].

En contraste, Luis Puenzo no es nada enigmático y hace todo lo posible para subrayar el potencial realista de la película que ya no alegoriza la ideología perversa del nacionalsocialismo, sino que remite de manera inequívoca a las dictaduras sudamericanas de las décadas de 1970 y 1980. Más precisamente, unos recuerdos dolorosos evocan el clima de vigilancia y persecución durante la Junta Militar argentina y advierten sobre el peligro de recaer en un sistema totalitario. Por ejemplo, un *flashback* documenta una manifestación violenta contra el Estado; o se alude al capítulo oscuro de los desaparecidos y las ejecuciones arbitrarias; se muestra un campo de detención clandestino; se oyen gritos de libertad y, apenas iniciada la trama, el periodista francés Tarrou comenta en tono ambiguo el "folclore sociopolítico" en América Latina.

A pesar de las aclaraciones que hace Puenzo, su adaptación mantiene la pretensión de ejemplaridad o universalidad. Así lo ponen de manifiesto tanto la curiosa ubicación de los hechos en una ciudad a la vez argentina y transnacional como la datación de las escenografías, los decorados y los vestuarios híbridos que vacilan entre la era posmoderna y extrañas reminiscencias de la posguerra camusiana. Sin embargo, no es cuestión de una "allegorisch[e] Zerbröckelung und Zertrümmerung"[27] del sentido denotativo, tal como Walter Benjamin describe el funcionamiento retórico de la alegoría, porque la pelícu-

26 Para la definición y diferenciación de los diversos tipos de alegoría, véanse la retórica clásica de Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis Oratoriae-Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, ed. y trad. de Helmut Rahn, Darmstadt, WBG, ²1988, tomo 2, VIII, 6, pp. 47-61; el manual de Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Steiner, 1990 [1960], §§ 895-901 y el resumen detenido de Menke, Bettina/Haverkamp, Anselm, "Allegorie", en: Karlheinz Barck *et al.* (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, tomo I, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000, pp. 49-104.

27 Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* en: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, tomo I.1, Rolf Tiedemann *et al.* (ed.), Frankfurt, Suhrkamp, 1980 [1928], p. 364.

la siempre exige la decisión entre la interpretación generalizable y el desciframiento histórico de la plaga dictatorial en Argentina.[28] En lugar de la diferencialidad alegórica mencionada por Benjamin y otros teóricos,[29] la imagen cinematográfica de la peste nos confronta, entonces, con una *allegoria permixta*; pero como no se abre a la polisemia ilimitada ni fija definitivamente su exégesis política, resulta forzada y pierde, en parte, su poder de sugestión.

IV. Divergencias de autorreflexión

La indeterminación o, si se prefiere, la sobredeterminación de la alegoría titular provoca todavía otro efecto que tal vez sea el verdadero punto ciego de la adaptación de Puenzo. Pues con el fin de garantizar la explosividad de su película, el director argentino desatiende precisamente el axioma de distinción estética de la novela francesa. En otras palabras, cabe revisar ahora el propio valor literario de *La Peste*, cuya estructuración en cinco extensas partes o fases se apoya en el modelo de la tragedia clásica compuesta por cinco actos. A grandes rasgos, esta "chronique tragique"[30] se destaca por la narrativización matizada de una ética indispensable, pero contrariada en época de miseria. Hace falta acentuar la noción de narrativización o textualización, porque el éxito de las obras camusianas nunca deriva del carácter innovador de sus implicaciones filosóficas. Su calidad fundamental reside, más bien, en el tratamiento sensible del dolor

28 Marshall, April, "Portraying Plague", p. 176, relaciona la alegoría de la peste en la película de Puenzo con la tradición del cuerpo politizado en el cine argentino: "The plague connects themes typically associated with Latin America since the Cine Liberación (Liberation Cinema) movement of the 70's —national identity and cultural autochthony to the process of social construction and production. Disease becomes a viable metaphor in this instance because […] the body is a legitimate space upon which to present the political in Argentina".

29 Véase, entre otros, De Man, Paul, "The Rhetoric of Temporality", en: Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, ^{2}1983[1969], pp. 206 sqq.

30 Lévi-Valensi, *"La Peste" d'Albert Camus*, p. 43.

humano, de la libertad amenazada, de la existencia absurda y, cada vez más, de las posibilidades y aporías de una intersubjetividad empática.

Este último aspecto cobra particular relevancia en *La Peste* y se vislumbra no solo en la pluralidad de las voces y focalizaciones narrativas, sino también en un extenso discurso metaliterario, en el sentido amplio de la expresión.[31] Sin entrar en demasiados detalles, conviene constatar que la polifonía y las reflexiones continuas sobre la representabilidad de la peste repercuten sustancialmente en la novela de Camus. Por consiguiente, intervienen varias instancias de narración y diversos tipos de textos que enfrentan, desde perspectivas distintas, la dificultad de conmemorar aquel período de aflicción: bajo la pluma del cronista-protagonista Rieux en el diario de las insignificancias que lleva Tarrou y que Rieux inserta parcialmente en su relato, al igual que en el fragmento novelesco del viejo Joseph Grand o incluso en los sermones del padre Paneloux se destila una y otra vez el mismo dilema de decir lo indecible de la enorme mortandad. Al mismo tiempo, se repite también la esperanza de sobrepasar, a fuerza de decir y escribir, la alienación sembrada por esta mortandad entre los hombres.

Los ejemplos de tal narración en nombre de la comunidad y en constante peligro son numerosos, aunque, evidentemente, el eje enunciativo de Rieux prevalece en la novela. De ahí, el primer comentario del doctor determina el rumbo del texto, dado que trata de definir de

---

31 Las interacciones entre técnica narrativa y actitud ética y, en particular, actitud testimonial en *La Peste* abordan, por ejemplo, Cardinal, Jacques, "Papiers d'épidémie: écriture et purification dans *La Peste*", en: *Poétique*, 126, 2001, pp. 217-243; Herbeck, Jason, "Le discours du malaise dans *La Peste* d'Albert Camus", en: *The French Review*, 78/5, 2005, pp. 920-932; Krapp, John, "Time and Ethics in Albert Camus's *The Plague*", en: *University of Toronto Quarterly*, 68/2, 1999, pp. 655-676; Mc Cann, John "The Narrator as Special Pleader. The Death of a Child in *La Peste*", en: *Orbis Litterarum*, LVI, 2001, pp. 399-416; Felman, Shoshana, "Narrative as Testimony: Camus's *The Plague*", en: James Phelan (ed.), *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*, Columbus, Ohio State UP, 1989, pp. 250-271.

antemano la tarea o, mejor dicho, el deber ineludible del cronista en situación de crisis general:

> Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps, n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater. C'est ce qui l'autorise à faire œuvre d'historien. Bien entendu, un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens: son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains. Il se propose d'y puiser quand il le jugera bon et de les utiliser comme il lui plaira (p. 14).

Rieux acepta y desempeña el cargo de historiador que la emergencia epidémica le impone, pero sin confiar exclusivamente en cifras, datos o meros diagnósticos científicos. Asimismo, consulta los testimonios personales de quienes vieron el fallecimiento incesante de los contagiados y la rutina diaria de los sobrevivientes, los testimonios de aquellos que prestaron su ayuda o de los que buscaron refugio a la sombra de la enfermedad y, finalmente, los testimonios de sus amigos y sus pacientes. Por ende, vale la pena recordar la presentación de los apuntes excepcionales de Tarrou, comprensibles como una crónica alternativa de lo que no tiene historia oficial:

> Ses carnets [sc. de Tarrou], en tout cas, constituent eux aussi une sorte de chronique de cette période difficile. Mais il s'agit d'une chronique très particulière qui semble obéir à un parti pris d'insignifiance. À première vue, on pourrait croire que Tarrou s'est ingénié à considérer les choses et les êtres par le gros bout de la lorgnette. Dans le désarroi général, il s'appliquait, en somme, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire. On peut déplorer sans doute ce parti pris et y soupçonner la sécheresse du cœur. Mais il n'en reste pas moins que ces carnets peuvent fournir, pour une chronique de cette période, une foule de détails secondaires qui ont cependant leur importance et dont la bizarrerie même empêchera qu'on juge trop vite cet intéressant personnage (p. 29).

Dedicándose a los asuntos que los discursos dominantes, los así llamados 'grandes relatos'[32], excluyen y condenan al silencio, las notas marginales de Tarrou adquieren cierto carácter subversivo. Ellas, por así decirlo, describen desde abajo el mundo revuelto de la peste en sus pormenores y trivialidades, en sus impresiones y sensaciones momentáneas, sin tomar en consideración ninguna lógica o cronología de los hechos.

Mientras que Tarrou rechaza la visión de conjunto, el doctor Rieux, hasta el final de la novela, rinde cuentas de su actitud —como médico y como escritor— ante la caducidad de la vida humana. Así, al confesar retrospectivamente que él es el autor de lo antes referido, se convierte también en el portavoz de todos los afectados, de los muertos, así como de los traumatizados y abandonados:

> Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur. Mais avant d'en retracer les derniers événements, il voudrait au moins justifier son intervention et faire comprendre qu'il ait tenu à prendre le ton du témoin objectif. Pendant toute la durée de la peste, son métier l'a mis à même de voir la plupart de ses concitoyens, et de recueillir leur sentiment. Il était donc bien placé pour rapporter ce qu'il avait vu et entendu. Mais il a voulu le faire avec la retenue désirable. D'une façon générale, il s'est appliqué à ne pas rapporter plus de choses qu'il n'en a pu voir, à ne pas prêter à ses compagnons de peste des pensées qu'en somme ils n'étaient pas forcés de former, et à utiliser seulement les textes que le hasard ou le malheur lui avaient mis entre les mains.
>
> Étant appelé à témoigner, à l'occasion d'une sorte de crime, il a gardé une certaine réserve, comme il convient à un témoin de bonne volonté. Mais en même temps, selon la loi d'un cœur honnête, il a pris délibérément le parti de la victime et a voulu rejoindre les hommes, ses concitoyens, dans les seules certitudes qu'ils aient en commun, et qui sont l'amour, la souffrance et l'exil. C'est ainsi qu'il n'est pas une des angoisses de ses concitoyens qu'il n'ait partagée, aucune situation qui n'ait été aussi la sienne. […] Quand il se trouvait tenté de mêler directement sa confi-

32 Respecto a la crisis de los *grandes relatos* en la posmodernidad, véanse las observaciones ya conocidas de Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

dence aux mille voix des pestiférés, il était arrêté par la pensée qu'il n'y avait pas une de ses souffrances qui ne fût en même temps celle des autres et que dans un monde où la douleur est si souvent solitaire, cela était un avantage. Décidément, il devait parler pour tous (pp. 273-274).

El último razonamiento del doctor resume en qué medida la epidemia ha devenido "notre affaire à tous"[33], como ya lo había indicado el comienzo de la segunda parte del libro. De este modo, la firma final de Rieux que mantiene la objetividad o, mejor dicho en este caso, la generalidad de la tercera persona, es menos una "justificación" de su intromisión enunciativa que la tentativa de pensar la delicada relación entre el testimonio subjetivo por una parte y la experiencia y la memoria colectivas por la otra.

Omitimos las consecuencias de ello para la composición estructural y motívica de la novela de Camus con el fin de volver a la película y para preguntar si el gesto reflexivo de *La Peste* se transmite también a la plurimedialidad audiovisual de la pantalla. La respuesta no puede ser unívoca, dado que la versión cinematográfica de Puenzo, por un lado, sí contiene situaciones metaficcionales donde se medita sobre lo que significa filmar la desintegración de una sociedad literal y figuradamente infectada. Por ejemplo, vemos al doctor Rieux escribir su relato, mientras una voz en *off* recita párrafos del texto de Camus. Otras veces acompañamos al simpático Tarrou durante su trabajo cotidiano de camarógrafo que el avance de la peste va dificultando cada vez más. Y, no menos importante, también se perfilan algunos efectos de *mise en abyme*, cuando aparecen imágenes televisivas, monitores y otros dispositivos fílmicos dentro del mundo inventado por la película.

33 He aquí el párrafo completo (Camus, *La Peste*, p. 67): "À partir de ce moment, il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous. Jusque-là, malgré la surprise et l'inquiétude que leur avaient apportées ces événements singuliers, chacun de nos concitoyens avait poursuivi ses occupations, comme il l'avait pu, à sa place ordinaire. Et sans doute, cela devait continuer. Mais une fois les portes fermées, ils s'aperçurent qu'ils étaient tous, et le narrateur lui-même, pris dans le même sac et qu'il fallait s'en arranger. C'est ainsi, par exemple, qu'un sentiment aussi individuel que celui de la séparation d'avec un être aimé devint soudain, dès les premières semaines, celui de tout un peuple, et, avec la peur, la souffrance principale de ce long temps d'exil".

Por otro lado, los recursos *metafílmicos* concuerdan poco con la escritura autorreferencial de la novela que nunca encuentra su finalidad en sí misma, sino que remite siempre a una ética de signo existencialista. Una secuencia donde Puenzo se aleja ostensiblemente de su base literaria puede ilustrar este cambio de intención. En concreto, se trata de una de las actuaciones más vistosas de la periodista Martine Rambert, cuya supuesta tristeza en la situación en cuestión (hacia el minuto 70 del largometraje) parece muy atractiva para los espectadores. Lejos de su amor en París, la moderadora siente la parálisis de sus pasiones y sigue padeciendo una enfermedad que, por excepción, no es la peste bubónica; al contrario, la joven mujer adolece de la falta de intimidad causada por la cuarentena de Oran/Orán. Destacando los temas de la separación, del olvido y del 'exilio', según la palabra clave de la novela,[34] la adaptación de Puenzo, en el fondo, se mues-

34 Las reflexiones sobre las consecuencias del "exil sans remède" (Camus, *La Peste*, p. 270) y la soledad son omnipresentes en la crónica de Rieux; solo citamos la primera observación respectiva en la segunda parte de la novela (Camus, *La Peste*, p. 71): "Ainsi, la première chose que la peste apporta à nos concitoyens fut l'exil. Et le narrateur est persuadé qu'il peut écrire ici, au nom de tous, ce que lui-même a éprouvé alors, puisqu'il l'a éprouvé en même temps que beaucoup de nos concitoyens. Oui, c'était bien le sentiment de l'exil que ce creux que nous portions constamment en nous, cette émotion précise, le désir déraisonnable de revenir en arrière ou au contraire de presser la marche du temps, ces flèches brûlantes de la mémoire. Si, quelquefois, nous nous laissions aller à l'imagination et nous plaisions à attendre le coup de sonnette du retour ou un pas familier dans l'escalier, si, à ces moments-là, nous consentions à oublier que les trains étaient immobilisés, si nous nous arrangions alors pour rester chez nous à l'heure où, normalement, un voyageur amené par l'express du soir pouvait être rendu dans notre quartier, bien entendu, ces jeux ne pouvaient durer. Il venait toujours un moment où nous nous apercevions clairement que les trains n'arrivaient pas. Nous savions alors que notre séparation était destinée à durer et que nous devions essayer de nous arranger avec le temps. Dès lors, nous réintégrions en somme notre condition de prisonniers, nous étions réduits à notre passé, et si même quelques-uns d'entre nous avaient la tentation de vivre dans l'avenir, ils y renonçaient rapidement, autant du moins qu'il leur était possible, en éprouvant les blessures que finalement l'imagination inflige à ceux qui lui font confiance".

tra bastante fiel al modelo de Camus. Asimismo, la canción incluida, "Saint James Infirmary", de Louis Armstrong, proviene de la ficción literaria en donde sirve, sin embargo, de acompañamiento musical de la amistad naciente entre los protagonistas masculinos Rieux, Tarrou y Rambert.[35] Por el contrario, toda la organización de los planos y encuadres se debe a la creatividad del guionista y director. Tanto las alusiones documentales a la dictadura argentina que se proyectan en la mini-pantalla —se ven soldados, manifestaciones, batallas callejeras y otros actos de violencia—, como la escenificación más bien lasciva que deprimida de la periodista filmándose son originales de Puenzo. Sin duda, el conjunto del arreglo impresiona, especialmente bajo un enfoque mediático, puesto que el documental intercalado al inicio, la autofilmación de Martine y la transmisión directa de las imágenes grabadas al monitor del cuarto vecino (en el que entra Tarrou) generan una multitud de interpretaciones posibles.

Pero, a pesar de la significación polifacética, la secuencia distorsiona en cierta medida el sentido de su fuente novelesca: o la consideramos como una expresión sincera de melancolía personal o admiramos el juego ingenioso del medio audiovisual. No obstante, en ningún caso las poses sensuales de la periodista semidesnuda ante la cámara vinculan la interrogación por la comunicabilidad del sufrimiento con la idea de una comunidad activa y resistente de los sufrientes. Lo que en medio de la peste devastadora de Camus pudo convertirse, al menos, en la rebeldía pasajera de un pequeño grupo, se limita en la película a un arrebato individual de emociones; y lo que el escritor francés pone de relieve como *solidaridad* desesperada, pero imprescindible de la humanidad vulnerable, transforma la variante cinematográfica en la *soledad* enfática de dos o tres caracteres carismáticos.

Por cierto, las actuaciones convincentes y psicológicamente matizadas de William Hurt, Sandrine Bonnaire o Lautaro Murúa como clérigo Paneloux y Raúl Julia como criminal Cottard dotan a estos personajes

35 Véase Camus, *La Peste*, p. 149: "— Quel est ce disque? demanda Tarrou. Je le connais. Rambert répondit que c'était *Saint James Infirmary*. Au milieu du disque, on entendit deux coups de feu claquer au loin".

de gran potencial de identificación y aumentan la intensidad afectiva del largometraje. Pero no pueden ocultar que la película se presta a una instrumentalización que —independientemente de la proximidad al original literario— debe ser puesta en tela de juicio. Así, Luis Puenzo no vacila en usar la narrativa de Camus como pretexto alegórico para continuar su problematización fílmica del pasado argentino. El director confirma esta hipótesis en una entrevista concedida al *Semanario de la Universidad* de Costa Rica (San José) en octubre de 2013. Preguntado por sus motivos para adaptar después de *Gringo viejo* de Carlos Fuentes (1985/1989), otra novela con *La Peste*, advierte lo siguiente:

> Por esa parábola que hace Camus cuando dice que el microbio nunca se va del todo y queda dormido en los papeles y en los pañuelos y tarde o temprano despierta y las ratas salen a invadir de nuevo la ciudad. Esa parábola era lo que estaba pasando entonces en Argentina. El sentido de los golpes militares en todos los países de Latinoamérica era por asuntos económicos, no un grupo de militares locos que se les ocurrió tomar el poder sino que lo hicieron al servicio de las corporaciones, de las cuales eran los esbirros.
>
> Cuando en Argentina logramos sacarnos de encima a los militares, que no eran más que los ejecutores, el menemismo arrancó tomado por las corporaciones. Volvió el mismo proyecto económico que habían implantado los militares a sangre y fuego, ya no necesitaban las muertes y los militares ya habían hecho el trabajo sucio, pero se [sic] en toda Latinoamérica se reimplantó el modelo económico de una manera más elegante.
>
> Entonces esa era la peste.[36]

Habida cuenta del desarrollo de la Argentina desde los años 80, la dura crítica al totalitarismo militar y a sus prolongaciones neoliberales, desde luego, merece respeto. A la luz de una obra semióticamente abierta[37] como la novela de Camus, la concepción parcial y esquema-

36 Bermúdez, Manuel, “Luis Puenzo: ‘El cine es como el inconsciente de la sociedad’”, en: *Semanario de la Universidad*, 23 de octubre de 2013, <https://www.semanariouniversidad.com/cultura/luis-puenzo-el-cine-es-como-el-inconsciente-de-la-sociedad/>, s. p.

37 Tomamos la noción de Eco, Umberto, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

tizada del cine comprometido[38] que se hace patente en la respuesta de Puenzo, sin embargo, ha de decepcionar. En vez de despertar “el inconsciente de la sociedad”, tal como lo exige el director en la entrevista citada, *La Peste* de la pantalla resulta ser así la mala o, si se prefiere, la buena conciencia de la Argentina democrática: tan mala o tan buena que, algunas veces, solo la espectacularidad ostentosa del gran cine de acción y de lágrimas puede expresarla.

Bibliografía

Amado, Ana María, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

Anderson, Connie, “Le visage tranquille de la révolte: la voix narrative et la figure de la mère dans *La Peste*”, en: Lionel Dubois (ed.), *La Révolte (actes du 3ème colloque international de Poitiers, mai 1999)*, Poitiers, Pont-Neuf, 2001, pp. 121-134.

Ansel, Yves, “*La Peste*: des carnets au roman”, en: *Littérature*, 128/4, 2002, pp. 46-64.

Bermúdez, Manuel, “Luis Puenzo: ‘El cine es como el inconsciente de la sociedad’”, en: *Semanario de la Universidad*, 23 de octubre de 2013, <https://www.semanariouniversidad.com/cultura/luis-puenzo-el-cine-es-como-el-inconsciente-de-la-sociedad/>, s. p.

Barthes, Roland, “*La Peste*. Annales d’une épidémie ou roman de la solitude”, en: Roland Barthes, *Œuvres complètes (1942-1965)*, tomo I, Paris, Seuil, 1993[1955], pp. 452-456.

Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, tomo I.1, Rolf Tiedemann *et al.* (eds.), Frankfurt, Suhrkamp, 1980 [1928].

38 Respecto al cine argentino y a la política en las últimas décadas, véanse la visión de conjunto de Amado, Ana María, *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2009 y las observaciones sobre Puenzo en Boero, Paulo, “Uncanny Oscar Winners: Memory, Affect, and Oppositional Cinema in Postdictatorial Argentina”, en: *Hispanet Journal*, 6, <http://www.hispanetjournal.com/ Uncanny%20Oscar%20Winners%20Memory.pdf.>, s. p.

Blanchot, Maurice, "Le Roman de l'étranger", en: Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 248-253.

Boero, Paulo, "Uncanny Oscar Winners: Memory, Affect, and Oppositional Cinema in Postdictatorial Argentina", en: *Hispanet Journal*, 6, <http://www.hispanetjournal.com/Uncanny%20Oscar%20Winners%20Memory.pdf>, s. p.

Cabezón Doty, Claudia: *Literatur und Film Lateinamerikas im intermedialen Dialog: Einführung in die Geschichte der verflochtenen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film Lateinamerikas seit 1960*, Frankfurt *et al.*, Lang, 2000.

Camus, Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard/Folio, 1996 [1947].

Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard/Folio, 2000 [1951].

Camus, Albert, *Œuvres complètes*, tomo II, Jacqueline Lévi-Valensi (ed.), Paris, Gallimard/Pléiade, 2006.

Camus, Cathérine/Mahasela, Marcelle, *Albert Camus. Solitaire et solidaire*, Neuilly-sur-Seine, Lafon, 2009.

Cardinal, Jacques, "Papiers d'épidémie: écriture et purification dans *La Peste*", en: *Poétique*, 126, 2001, pp. 217-243.

Carroll, David, "The Colonial City and the Question of Borders: Albert Camus's Allegory of Oran", en: *Esprit Créateur*, 41/3, 2001, pp. 88-104.

Cruickshank, John, "The Art of Allegory in *La Peste*", en: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 11, 1957, pp. 61-74.

De Man, Paul, "The Rhetoric of Temporality", en: Paul De Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 [1969], pp. 187-228.

Eco, Umberto, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

Felman, Shoshana, "Narrative as Testimony: Camus's *The Plague*", en: James Phelan (ed.), *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*, Columbus, Ohio State UP, 1989, pp. 250-271.

Felman, Shoshana, "Camus's *The Plague*, or a Monument to Witnessing", en: Shoshana Felman y Dori Laub (eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York *et al.*, Routledge, 1992, pp. 93-119.

Fernández-Santos, Ángel, "Albert Camus, primera víctima de *La Peste* del argentino Luis Puenzo", en: *El País*, 6 de septiembre de 1992, <http://elpais.com/diario/1992/09/06/cultura/715730401_850215.html>, s. p.

García Saucedo, Jaime, *La cámara y la tinta. Estudios sobre el Séptimo Arte*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006.

Gentino, Octavio, *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Fundación CICCUS, 2005.

Herbeck, Jason, "Le discours du malaise dans *La Peste* d'Albert Camus", en: *The French Review*, 78/5, 2005, pp. 920-932.

Krapp, John, "Time and Ethics in Albert Camus's *The Plague*", en: *University of Toronto Quarterly*, 68/2, 1999, pp. 655-676.

Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Steiner, 1990 [1960].

Lévi-Valensi, Jacqueline, *"La Peste" d'Albert Camus*, Paris, Gallimard/Foliothèque, 1991.

Lund, Giuliana, "A Plague of Silence: Social Hygiene and the Purification of the Nation in Camus's *La Peste*", en: *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 65/2, 2011, pp. 134-157.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Margerrison, Christine, *"Ces forces obscures de l'âme": Women, Race and Origins in the Writings of Albert Camus*, Amsterdam *et al.*, Rodopi, 2008.

Marshall, April, "Portraying Plague: The Possibilities in Luis Puenzo's *La Peste*", en: Jorge Febles (ed.), *Into the Mainstream: Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2006, pp. 170-182.

Mc Cann, John, "The Narrator as Special Pleader. The Death of a Child in *La Peste*", en: *Orbis Litterarum*, LVI, 2001, pp. 399-416.

Menke, Bettina/Haverkamp, Anselm, "Allegorie", en: Karlheinz Barck *et al.* (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, tomo I, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000, pp. 49-104.

Mino, Hiroshi, "*La Peste:* la force de l'allégorie", en: Raymond Gay-Crosier y Agnès Spiquel-Courdille (eds.), *Albert Camus (Cahiers de l'Herne)*, Paris, Éd. de l'Herne, 2013, pp. 258-262.

Montgomery, Géraldine, “De la dernière femme au premier homme: Intermittences du féminin dans l’œuvre narrative de Camus”, en: Lionel Dubois (ed.), *Albert Camus entre la misère et le soleil*, Poitiers, Pont-Neuf, 1997, pp. 143-158.

Ontoso Picón, David, “*La peste* (1992). De Albert Camus a Luis Puenzo”, en: *Revista de Medicina y Cine*, 2/1, 2006, Universidad de Salamanca, pp. 3-9 (en línea: <https://campus.usal.es/~revistamedicinacine/Volumen_2_1/n1/esp_1_htlm/peste.htm>).

Picon, Gaëtan, *L’usage de la lecture*, tomo 1, Paris, Mercure de France, 1960.

Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis Oratoriae-Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, tomo 2, ed. y trad. de Helmut Rahn, Darmstadt, WBG, 1988.

Stam, Robert, “Beyond Fidelity. The Dialogics of Adaptation”, en: James Naremore: *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, pp. 54-76.

Sartre, Jean-Paul, “Explication de *L’étranger*”, en: Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 99-121.

Sartre, Jean-Paul, “Réponse à Albert Camus”, en: Jean-Paul Sartre, *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964 [1952], pp. 90-125.

Schlickers, Sabine, *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu “El beso de la mujer araña” (Manuel Puig / Héctor Babenco) und “Crónica de una muerte anunciada” (Gabriel García Márquez / Francesco Rosi)*, Frankfurt, Vervuert, 1997.

Wolf, Sergio, *Cine/literatura: Ritos de pasaje*, Barcelona *et al.*, Paidós, 2001.

IV

La actualidad, y un clásico

La terraza: Torre Nilsson "despliega" un relato de Beatriz Guido

Armando V. Minguzzi / Mónica Satarain

Este trabajo, que tiene como horizonte la compleja y enriquecedora relación entre el lenguaje del cine y el de la literatura, examinará la trasposición del cuento "La terraza" de la escritora argentina Beatriz Guido al film homónimo de quien fuera uno de los más grandes directores de la generación del 60: Leopoldo Torre Nilsson. Nuestro análisis tiene como intención descubrir las operaciones que se realizan en esta trasposición, los diálogos con el contexto sociopolítico de la época de producción del film o de la escritura del texto literario y las reformulaciones de temas o tópicos que se emplean a la hora de poner a dialogar estos dos formatos artísticos. El estudio que emprendemos parte de la idea de que toda trasposición conlleva una lectura del texto; en este caso, veremos cómo se expresa la dificultad para trasladar ciertos artificios ficcionales de un lenguaje artístico a otro y cómo ciertos vacíos del texto de origen implican búsquedas estéticas y estructurales que añaden elementos a la historia o la inscriben en determinados contextos.

Mucho se ha escrito sobre esta pareja y su particular relación creativa, cuyo inicio data de los años 50. El cineasta conoce a la escritora en la casa de Ernesto Sábato, donde dialogan sobre el primer film que aquel realiza, a pesar de que lo había codirigido con su padre, Leopoldo Torres Ríos.[1] La película, estrenada el 13 de abril de 1950, lleva por título *El crimen de Oribe*, y está basada en la novela *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares. Pero, en realidad, fue en el año 1954 cuando ella comienza a colaborar con Bubsy (apodo del director), puntualmente en los diálogos del film *Días de odio*, basado en el cuento de Jorge Luis Borges "Emma Zunz". En ese mismo año, Guido gana el premio Emecé de novela con *La casa del ángel*, que Torre Nilsson lleva al cine en 1957, inaugurando así una larga lista de textos de la autora adaptados por el cineasta, que incluye, entre otros, *El secuestrador* (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1961), *Piel de verano* (1961), *Homenaje a la hora de la siesta* (1962) y *El ojo que espía* (1966).

El cuento de cuya trasposición nos vamos a ocupar, "La terraza", se incluye en una recopilación de relatos de Beatriz Guido que lleva por título *Piedra libre*,[2] publicada en el fatídico mes de marzo del año 1976, cuando se instala la última dictadura militar en la Argentina. El film se estrena en el cine Normandie de Buenos Aires el 17 de octubre de 1963. A la escritura del guion se suman, más allá de la autora, el propio Torre Nilsson, Ricardo Luna y Ricardo Becher. Cuenta, además, con la excelente fotografía de Ignacio Souto, quien, según la crítica de la época, logra un excelente clima realista con la captación

1 Leopoldo Torres Ríos (1988-1960), padre de Leopoldo, Grace y Meysi, los tres hijos que tuvo con Clara May Nilsson, fue un pionero del cine argentino que se inició en la época del cine mudo. Su hermano, Carlos Torres Ríos, también fue director, al igual que sus hijos Javier y Pablo Torres.

2 Guido, Beatriz, *Piedra libre*, Buenos Aires, Galerna, 1976 (todas las citas proceden de esta edición). El primer relato de este libro, "Piedra libre", que le da nombre al volumen, se transformó, por intermedio de la unión creativa entre la autora y el cineasta, en el último film de Torre Nilsson en vida, estrenado durante el mes de septiembre de 1976.

de los cielos nubosos,[3] la música de Jorge López Ruiz y la escenografía de Óscar Lagomarsino.

El ejercicio de la trasposición

El vínculo entre el cine y la literatura no puede pasar por alto lo que podríamos catalogar, en un estadio inicial del tema, como una cartografía de las trasposiciones con fuerte anclaje en los géneros literarios. Obviamente, la lógica de una trasposición cambia a la hora de enfrentarse a una obra de teatro, una novela o un relato breve. En el caso de este último, más allá de la aventurada idea de pensar en un ejercicio de "elongación"[4] a la hora de llevar a la pantalla un cuento, resulta interesante reflexionar sobre lo breve del relato contemplando la posibilidad de que dicha extensión responda a la voluntad del autor o a cierto pacto genérico. Dicho pacto puede, entonces, tener como finalidad esconder determinados aspectos de los escenarios y personajes; será el lector o espectador quien complete o reponga esa información en su accionar interpretativo; su acción tiende, en el caso de un relato literario breve, a lograr esa "unidad e intensidad" ligada a la búsqueda del efecto del que hablaba Edgar Allan Poe.[5]

En nuestro caso puntual, el cuento de Guido tiene una particularidad, la de estar narrado en primera persona: "Me paso las siestas en la pileta de la terraza y solo consigo arrebatarme" (p. 65), dirá esa niña que lleva adelante la historia sin abandonar su puesto de narradora. El relato se abre y se cierra con ese soliloquio,[6] un tipo de discurso difícil

---

3 Véase Dominiani, José, "Refinamiento de un gran estilo de Cine", en: *Clarín*, 18 de octubre de 1963.

4 Wolf, Sergio, *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 49-52.

5 Véase Lancelloti, Mario A., *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 25-26.

6 Para una caracterización y definición del soliloquio en clave cinematográfica, véase Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Barcelona, RBA, 2013, pp. 242-245.

de llevar a la pantalla según algunos teóricos[7] y que, a diferencia del monólogo interior, prevé un destinatario: "Me olvidé decir que fui al colegio hasta quinto grado, Y, como se habrán dado cuenta, lo único que sabía, o sé hacer, es escribir" (p. 66).

En este sentido, es importante detenernos en algunas características que implica ese particular caso de la narración que es la primera persona. Käte Hamburger, en su clásico libro *La lógica de la literatura*, hace un planteamiento en torno a la narración en primera persona que describe el vínculo de ese sujeto que narra con el resto del mundo y la define como una "fingida enunciación de realidad", cuyo desarrollo implica:

> [...] un tipo de relación entre sujeto y objeto en que lo decisivo es que el sujeto enunciativo o yo es narrador, [que] sólo puede hablar de otras personas como objetos. Nunca puede dejar que abandonen su propio campo de vivencias en que él está siempre presente como yo de origen que jamás desaparece; lo cual, como queda dicho detalladamente, es lo que podría acarrear que en su lugar aparecieran ficticios yos de origen. Y esta ley de la narración en primera persona, ya conocida como unidad de perspectiva o de punto de vista, tiene por efecto que los personajes que en ella aparecen sólo lo hagan en relación al yo narrador y por referencia a este.[8]

Esta centralizada forma de percibir y dar cuenta del mundo es la que se hace presente en el cuento de Beatriz Guido, donde los demás personajes siempre están referidos a ese punto de vista central que es el "yo" de la niña. Inclusive cuando se pretende individualizar a alguien de entre los propietarios del rico edificio se hace en referencia a ese "yo" infantil:

> Claudia vivía en el cuarto piso con su abuela. [...] La vieja, es decir su abuela, se pasaba el día jugando a las cartas. Muchas veces, por las noches, llegaba mucho después que Claudia. En algo nos parecemos, mi abuelo

7 Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 94.
8 Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995, p. 211.

> se queda con la plata que ellos se juegan; al final es lo mismo: las dos estamos solas, ella en el "cuarto" y yo en la portería (p. 68).

Se vislumbra así un atisbo de pertenencia de la niña que pasa por encima de los grupos establecidos, ya sea en término de clases sociales o en lo referido a la relación desigual entre amos, léase propietarios, y personal de servicio. Sin embargo, más allá de esta centralidad que adquiere el punto de vista del "yo" narrador señalada por Hamburger, no todas las voces que habitan el texto de Guido son tamizadas u obturadas por este núcleo duro enunciativo. Hay un afuera o exterior, en lo que apunta a la circulación de saberes en el cuento, que tiene que ver con el juicio de valor, presumiblemente peyorativo, o el chisme. La primera frase del cuento es clara al respecto: "Dicen que soy albina porque mis pestañas son blancas" (p. 65), a lo que se agregan, primero en forma de chisme que delata las ocupaciones *non sanctas* del abuelo de la niña, la siguiente cita: "Dicen que levanta juego los domingos en el Hipódromo" (pp. 66-67), y después la que hace referencia a "los sirvientes", un grupo en el que ella no se incluye: "Dicen los sirvientes que ella y Alberto se pasan las noches como los animales" (p. 68).

El afuera de ese mundo constituido desde la figura y mediante la perspectiva del narrador en primera persona tiene un exterior; son los rumores o juicios emitidos por personas ajenas al grupo que habita la casa de departamentos, cuya singularidad se señala:

> No creo que exista otra casa así, de departamentos, en Buenos Aires; no solamente por la pileta sino por sus habitantes, por los que vivimos en ella, yo también me incluyo junto con mi abuelo (pp. 65-66).

El exterior es un mundo de saberes al que el narrador en primera persona es ajeno y el cual no puede controlar. La indeterminación del lugar de origen enunciativo, tanto en clave de pertenencia al consorcio como de anclaje o corporeización de la voz que hace correr el rumor, consolida un ámbito externo para lo dicho, un afuera del "acontecimiento" puntual que, según la teoría clásica del género, es el nudo gordiano del cuento y, en este caso, es puesto en escena por el narrador.

La lógica de la circulación de los saberes en el texto, que contempla un interior y un exterior de lo que acontece o es parte de la diégesis, se traduce en el film a modo de espacios. El primer paneo de la cámara sobre el cual aparecen los títulos tiene como escenario la ciudad. El recorrido termina con un plano picado del espacio donde se sitúa la pileta del edificio, es decir, la terraza, el ámbito por excelencia donde se va a consolidar la intimidad del grupo de jóvenes y se va a inscribir el conflicto. El afuera y el adentro están contados en la primera parte de la película desde el punto de vista de Belita, la niña que en el cuento se llama "Marietta" o "Mariucha". Posteriormente a la toma de la terraza aparece el espacio interno del edificio, un recorrido que incluye, más allá del hueco del ascensor, las escaleras, los pasillos, el departamento de portería y una excursión por la terraza que, simplemente, busca ponerla a punto para el ocio de los propietarios. En ese espacio también habitan los mayores, solo que lo funcionalizan a manera de enfrentamiento con los jóvenes: el choque entre los que concurren al velorio y el dúo de muchachos que se va a la facultad es un claro ejemplo. Un ámbito que se le suma es el mercadito donde Belita hace las compras y se encuentra con Gaspar, su amigo. Allí también el punto de vista infantil, sobre todo desde la cámara subjetiva que muestra el kiosco deseado por la niña, da cuenta de un terreno del que los jóvenes no se adueñan. La llegada de Gaspar a la terraza marca el último espacio interno del edificio en esa primera parte; el chico accede a una habitación construida sobre la terraza y posteriormente gana el techo para quedarse dormido.

El espacio sirve para escenificar, en todo el tiempo previo a la instalación de los jóvenes en la terraza, el conflicto generacional que encierra la historia. Es lo que se adivina en la frase del personaje de Alberto cuando abandona su casa diciendo, en referencia al velorio y la conveniencia de interrumpir el ensayo musical que incomoda a los vecinos: "Cuando los muertos (los vecinos mayores de arriba) entierren a sus muertos *ritorniamo*". Por un lado, tenemos a Belita, su amigo y los mayores, habitantes del interior del edificio más allá de jerarquías. Una clave de esta lectura la da el punto de vista de la nena que se mantiene en la escena del velorio narrada inicialmente desde la altura de los ojos de Belita. Por otro lado, están los jóvenes, quienes

abandonan la casa y salen a la ciudad. Es allí donde se plasman los rituales y conflictos de la época enclavados en los lugares públicos. Apenas Luis y Alberto salen de la casa advierten la incomunicación con el padre de este último, a lo que se suma el antisemitismo militante e impetuoso que los enfrenta con los mayores de igual ideario en la universidad y culmina con la humillación a miembros de la comunidad judía reunidos en una salida campestre. Queda la puesta en escena de ciertos rituales de la masculinidad, algo que va configurando a Rodolfo, el personaje de Leonardo Favio y su costado arrogante, quien emprende un recorrido donde se mezclan las carreras de autos o *kartings* y el vínculo con las distintas figuras del mundo femenino de su generación, este último descrito como parte del ocio presente en las confiterías y sus mesas al sol. El ingreso de los jóvenes a la terraza, más allá de que algunos suban por las escaleras, evita el recorrido interior mediante la elipsis; el espacio generacional juvenil está en el exterior, edificio incluido.

La escenificación que hace emerger la disputa entre jóvenes y mayores incluye una toma inicial de la ciudad, sus rituales y espacios públicos por parte de los primeros, y del interior de la casa por parte de Belita, Gaspar y los últimos. El desarrollo de esa disputa, *a posteriori*, gana el centro de la escena, como si los ámbitos y su dicotomía, planteada desde el inicio, fueran armando el conflicto más importante desde el punto de vista espacial y vital. Dos detalles a tener en cuenta en esta primera parte: ellos marcan la relevancia de los niños en los espacios de pasaje o circulación. Hablamos de las escaleras, sobre todo cuando los mayores intentan bajar el féretro y Gaspar puja con ellos, colándoseles apoyado en la baranda de la escalera, y el ascensor, que desde el inicio es el lugar en el que Belita es percibida como la "dueña" de las historias, contables y no contables, de los propietarios de la casa.

Ahora bien, una de las contradicciones que en términos espaciales podemos indicar tanto en el cuento como en el film es el hecho de que a pesar de que estemos ante una historia cuyo acontecimiento central se desarrolla en un espacio absolutamente abierto, incluso a pleno sol, la percepción final que terminamos teniendo de dicho ámbito es la de un lugar cerrado y absolutamente claustrofóbico. En

este sentido, es importante recordar, a la hora de pensar esta transformación de la terraza en un lugar cerrado, que el discurso literario de Guido se caracteriza por revisar frecuentemente las antinomias de clase, de género, religiosas o políticas a lo largo de su obra literaria, y la obra de Torre Nilsson se manifiesta como una reflexión constante de la problemática de la lucha del hombre contra el medio, siempre hostil, antagónico e ineludible.[9] Su colaboración hizo posible, en este punto, que en la mayoría de las producciones conjuntas que llevaron a la pantalla, esas antinomias o esa lucha de base se concreten en espacios fuertemente determinados y con características o rasgos de estilo que podrían emparentarse con una sensibilidad gótica. Al respecto dice M. Negroni: "La gótica es una emoción del espacio",[10] un punto de partida que permite entender, sumándonos a lo dicho por esa autora, que los espacios en los que se juegan los conflictos de estos personajes reenvían invariablemente a la idea de morada (los "ensoñaderos" de Baudelaire), pensada como reducto imaginario de libertad total. Dicho espacio nos retrotrae a lo que alguna vez fue el castillo y que con el tiempo tomará otras formas, siempre relacionadas al paradigma vertical y al tema de los niveles. La paradoja en este caso es que no se trata de un "castillo nórdico" enclavado en la piedra y al costado de un abismo, sino de un edificio de ocho pisos en pleno Barrio Norte (barrio de clase alta en Buenos Aires), coronado por una piscina diseñada para el placer de sus afortunados propietarios que, como corresponde a su situación de clase, viven rodeados de bienes y atendidos por servidores dedicados a hacer más llevadera su intensa vida social. Es así que este espacio, como tantos otros creados por el binomio Guido-Torre Nilsson,[11] se nos presenta, en clave de interpretación gótica, como un lugar oscuro, habitado por seres escindidos y atrapados por la estructura que los contiene y a veces no les

9 Véase Eloy Martínez, Tomás, *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales argentinas, 1961.

10 Véase Negroni, María, *Museo Negro*, Buenos Aires, Norma, 1999.

11 Ejemplo de ello son: "La casa de los duelos" en *La casa del ángel*, la "Estancia Las Amalias" en *Piedra libre*, la "Casona Lavigne" de *La mano en la trampa* o la "Mansión del Caudillo" en *Fin de fiesta*.

da respiro, que late desde sus entrañas y siempre termina cobrándose alguna víctima.[12]

Así como vimos que el interior-exterior de la circulación de saberes del relato literario se traduce en una dicotomía espacial en clave fílmica, originando un interior-exterior del edificio, podemos observar cómo los anclajes espaciales e históricos revisten la misma operación a la hora de cotejar el pasaje entre lenguajes artísticos. Al hecho de inscribir la historia en el Barrio Norte de Buenos Aires, lugar en donde está el edificio en cuestión, y la referencia al Hipódromo, se le suma un señalamiento puntual al final del cuento, cuando Alberto arroja a la niña de la baranda: "[…] después de todo él trató de que no cayera más lejos, a la Plaza Emilio Mitre"[13] (p. 74). Las menciones al exterior en el relato de Beatriz Guido aspiran a instalar la historia en un espacio reconocible para un lector porteño que habla de barrios, lugares públicos y plazas. En el lenguaje fílmico, como bien repiten algunos de los críticos que pensaron las diferencias entre este y la literatura, no se puede escapar de la escenificación o audiovisualización,[14] es decir, no se puede transvisualizar (poner en imágenes) una historia sin situarla en algún lugar, aunque este trate de borrar las marcas geográficas y culturales que localizan lo contado. En este sentido, la universidad (el edificio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, ubicado también en la zona norte), la Avenida Libertador y los bosques de Palermo, entre otras, son marcas de la "porteñidad" del film. Sin embargo, aparecen en la película datos concretos que permiten una identificación histórica, más específicamente claves de la situación política argentina. El diálogo entre

---

12 Véase Zangrandi, Marcos, "Beatriz Guido, notas oscuras para narrar la modernidad", <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17523>.

13 Esta plaza, inaugurada en 1927 y adornada con un monumento ecuestre del general Mitre, está situada sobre la Avenida Libertador, entre las calles Dr. Luis Agote, Agüero y República del Líbano, en pleno corazón del Barrio Norte en Buenos Aires.

14 Véase Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008, p. 39.

Claudia (Graciela Borges) y Alberto (Héctor Pellegrini) nos remite a un personaje de la escena política de la época como fue el segundo ministro de Economía del gobierno de facto del general Guido, Álvaro Alsogaray. El personaje femenino hace alusión al problema de divisas que tiene el país y lo que propone el referido ministro: "Leíste lo que dijo Alsogaray, lo único que nos salva son las divisas". Esa sentencia será respondida por Alberto, utilizando otra frase dicha unos años antes por el mismo personaje político: "Con ese tren vos no pasás el invierno", como una clara alusión al inicio del discurso de Alsogaray cuando asume la cartera económica del gobierno del presidente Arturo Frondizi en 1959.[15] Las dos menciones a los problemas económicos y a los políticos del momento resuenan en todo el film; ya desde el inicio el personaje de Gaspar hace mención a los dólares dentro del mercado donde se encuentra con Belita, aunque serán en general varias las referencias a la moneda norteamericana. El mecanismo de anclaje tiene así su dinámica de traducción. Lo que localiza la historia en el relato literario cobra dimensiones históricas en el lenguaje cinematográfico. Pasamos de una localización escénica a una de carnadura más histórico-política; la operación de anclaje va de la literatura al film instalando otro contexto, el que permite una crítica a los poderes políticos de turno.

La traducción como artificio traspositivo va aquí del circuito de saberes al espacio y del espacio localizado a la inscripción histórica; en ese trasvase salen a la luz los conflictos generacionales e ideológico-políticos, los propios del mundo de la diégesis o mundo de la ficción y los que posicionan ese mundo en la época en que Guido y Torre Nilsson colaboran para el film. La práctica de traducir va en una dirección: lo que sostiene el hecho ficticio sale a buscar la circunstancia histórica. En el medio quedó el espacio y sus formas más o menos verosímiles; el desafío que le impone el grupo juvenil cuando pretende desconocer los límites de "La terraza" y saltar sobre ellos es lo que hace posible el conflicto.

15 Véase Gerchunoff, Pablo/Lach, Lucas, *El ciclo de la ilusión y el desencanto*, Buenos Aires, Emecé, 2010.

El despliegue de lo doble: relato y metarrelato, realidad y juego

La huella del imaginario gótico en el film, claramente inscrita en el armado del espacio escénico, también se hace presente en uno de sus tópicos más recurrentes: el tema del doble. Su itinerario nos permitirá ver cómo ingresa esa idea de lo dual en esta trasposición. Si bien el límite parece organizar el mundo en dos opciones, el adentro y el afuera, el bien y el mal, la vida y la muerte, la disputa generacional de esta historia implica la acción de relativizar ese límite que organiza en forma de dicotomía o de doble vía el mundo. La duplicidad en estas versiones de la historia va minando la lógica de las opciones fijas; su devenir tiene una impronta deconstructiva que se apoya en una clara intención de despliegue estético y formal a la hora del pasaje de un lenguaje a otro.

En primer lugar, si debemos atenernos a una idea de lo doble que contemple un lenguaje y un metalenguaje, es importante repasar aquello que en el texto literario observa la posibilidad de pensar los formatos narrativos: su vehículo (el lenguaje verbal) y la situación y las condiciones de quien narra. Es evidente que la reflexión metanarrativa es más clara en el cuento de Beatriz Guido. Sin embargo, cabe un comentario en referencia a la reflexión en torno a la estructura del texto literario y su paralelo con el film de Torre Nilsson. En un momento de ese soliloquio de la niña Marietta que es el cuento de Guido, ella hace una aclaración refiriéndose a la posibilidad de pensar en clave metanarrativa su propio accionar:

> Y ahora trataré de describir —porque mi vida no es en absoluto interesante— lo sucedido. Porque siempre hay o debe haber un suceder cuando uno se pone a escribir o a contar algo. Trataré de hacerlo como en los libros, para poder releerme. También trataré de corregir y de buscar sinónimos para no repetir palabras. Cuidaré de no escribir "fuertísimo" por "fortísimo". No me costará mucho. Dije: lo único que sé hacer desde niña, es escribir, aparte de mentir, mentir.
>
> Quiero que parezca escrito por otra persona. Entonces quizás logre fijar los acontecimientos. Porque después de todo fueron los días más hermosos de mi vida (p. 67).

Más allá de ese desdoblamiento con que se pretende hacer más fidedigna la escritura existe un antes y un después de esta reflexión en el cuento. Será a partir de allí que se empiece a contar lo sucedido en la terraza. “La piscina cubría casi toda la terraza” dice la frase que le sigue, una descripción que de alguna manera copia el plano con que termina el paneo inicial de la película. Tanto el film como la narración literaria contemplan, entonces, un proemio. En el primer caso funciona como delimitación de los espacios; en el segundo, en tanto posicionamiento y puesta en escena del sujeto que está detrás de la voz que narra. Los dos formatos exhiben lo previo al suceso relevante, cada uno con sus recursos y sus objetivos. Ese primer cotejo estructural, donde se repite un introito o marco en clave de formato narrativo, da lugar a pensar otras dimensiones de la reiteración estructural o, mejor dicho, de cómo los lenguajes artísticos transforman procedimientos que tienen un origen o sustrato común.

Muchos son los pasajes del cuento en los que aparece una preocupación metanarrativa. Como vimos en la primera de las citas, se centran en el lenguaje utilizado, en algún caso exhibiendo un pudor léxico, y en otras directamente apuntan a las condiciones o situación de quien narra. Entre las primeras podemos señalar las siguientes:

> No escucho otra cosa que mi nombre por el pozo de luz: allí abre la ventana de mi cuarto. Yo contesto con una mala palabra —lástima que me dé vergüenza escribirla— (p. 66).
>
> A veces encontraba la terraza vacía: desaparecían en los vestuarios. O los encontraba unos encima de otros. Mejor es no escribir todo lo que se vio allá arriba, en esas primeras horas (p. 69).
>
> También la del sexto propuso subir a la terraza vecina y desde la cámara de agua arrojarse a la piscina (mejor escribir piscina que pileta) (p. 69).
>
> A las once subió el primer grupo de padres. Escribir grupo y padres me parece extraño (p. 69).

Las segundas que pueden ser citadas, las que responden a las condiciones o situación de quien narra, son:

> Y, como se habrán dado cuenta, lo único que sabía, o sé hacer, es escribir (p. 66).
>
> De pronto sentí que todas las miradas se volvieron hacia mí. Desearía sí, saber escribir como Jean de Lellis, para poder contar los minutos que sucedieron a esas miradas (p. 72).
>
> Siento que no podré releer este relato: una cosa es escribir sobre los demás, como hacen los escritores, y otra sobre una misma. Después de todo no creo que vuelva a sucederme nada importante, nunca más (p. 74).

El cierre de esta reflexión sobre el hecho narrativo pone en escena la importancia de lo que se considera pertinente a la hora de contar, una clausura de aquel introito que también hacía mención al acontecimiento saliente o relevante como lo único que vale la pena ser referido.

Como habíamos dicho, en el film también se da ese enmarcamiento del hecho saliente a ser contado. Es decir, que es posible observar, de alguna manera, un primer acercamiento fílmico a lo que funciona como marco del acontecimiento; casi podríamos decir una clara delimitación sobre qué es lo relevante y qué lo accesorio a la hora de poner en escena una historia y, después, un recorrido bastante exhaustivo del suceso narrado en sí. No obstante, en esta mecánica de expandir el relato literario que se va instalando en el film se ponen en escena prácticas grupales o personajes que no suponen una simple traducción o trasvase entre lenguajes; más bien, suman aristas o comportamientos nuevos a los que ya estaban inscritos en la narración de Beatriz Guido. La más importante es ese juego de los jóvenes que llaman “La balsa” o “La balsa de los náufragos desesperados”, según el personaje de Dora Baret, Valeria. En este sentido, es atinado volver sobre una reflexión en torno a la lógica del juego que tenga en cuenta su costado estético, como la de Yuri Lotman; un semiólogo de la Escuela de Tartu que estudia la estructura del texto artístico y su relación con lo lúdico:

> El juego es un modelo de la realidad de un tipo particular. Reproduce determinados aspectos de la vida traduciéndolos al lenguaje de sus reglas. [...] El arte del juego consiste precisamente en adquirir el hábito de la conducta en un plano doble. Toda desviación de la misma —al tipo de

> conducta de un plano "serio" o al tipo "convencional" de un plano— destruye su especificidad.[16]

Dos ideas salen a la luz en esta reflexión semiótica en torno al juego: la de modelo y la del plano doble. La primera nos habla de la creación de un "constructo" que tiene una relación particular con el mundo de la realidad; esta ingresa a su universo mediante un ajuste a sus reglas, es la convivencia de este doble mundo normativizado "real y convencionalmente" lo que hace posible lo que llamamos juego. La normativa de lo lúdico se transforma en el lenguaje al que se deben traducir las dos vertientes; casi podríamos decir un metalenguaje que nos brinda una versión de la realidad no monolítica o, al menos, "des-realizada".

Será el personaje de Valeria quien, al inicio del juego, enuncie las reglas. Las mismas implican la posibilidad de empujar al agua a todos menos uno diciendo el "verdadero" motivo de cada expulsión, para finalizar eligiendo con quiénes se quedan de todo el grupo y expresar el porqué de la elección. Lo que se reproduce de la vida es la posibilidad de elegir con quién quedarse, mientras que la adaptación a las normas del juego le dan al hecho selectivo una impronta de deseo: Valeria elige a Rodolfo, Claudia a Alberto, Mercedes a todos los hombres después de haber empujado a las chicas para no tener competencia. La última elección es la de Pablo, que utiliza el juego para expresar algo que estaba semioculto, su homosexualidad. Su elección de Guillermo plantea una realidad diferente, por eso se queda sin palabras, no puede traducir "su" realidad a la lógica del juego. La expresión de los motivos y las elecciones fungen como ese metalenguaje que articula las imágenes y los diálogos del film. Un ejemplo de ello es que Claudia empuja a Rodolfo diciéndole: "machito argentino", algo que traduce hacia dentro del juego las imágenes de la construcción de la masculinidad previa al ingreso del grupo de jóvenes a la terraza que ya fue mencionada.

---

16 Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1970, pp. 83-84.

El juego se transforma así en una instancia metanarrativa en clave fílmica, traduce al lenguaje de los motivos expresados verbalmente la escenificación de los deseos y los conflictos. El juego como un espacio de duplicación de lo real inscribe en el film la posibilidad de reflexionar sobre lo que se hace visible o circula en la terraza y aledaños; lo que la película cuenta queda a merced de este espacio lúdico que se abre para expulsarlo, denigrarlo o hacerlo salir a la luz. La expansión del relato de Beatriz Guido que el film propone, al incorporar prácticas del grupo juvenil que no estaban en la narración literaria, concluye imponiendo esa instancia metafílmica, el plano de los pies del grupo ordenándose en hilera y visto desde atrás interrumpe o instala una lógica diferente a la que impera con esa profusión de primeros planos de cada uno de los personajes y deja ver el punto de vista del "meganarrador" o "narrador fundamental".[17] El juego hace factible una lógica grupal donde los rasgos subjetivos se dejan de lado, algo que crece en el film cuando el grupo en su conjunto decide enfrentarse a los mayores construyendo sus propias reglas de ocupación de la terraza. Las convenciones de los jóvenes, diferentes de las del mundo real, tal como acontece en el juego según Lotman, desnaturalizan las del mundo adulto, que quedan al descubierto cuando los personajes sacan a relucir el destino al que los tienen atados las pautas de la adultez. En el cuento de Beatriz Guido, esto queda de manifiesto cuando, al final, se denuncia cuáles fueron los destinos de los jóvenes: "A ellos, los muchachos los mandaron a la estancia; a algunos a colegios modelos. A las muchachas, con sus abuelas por un tiempo. A Alberto, a los Estados Unidos con su padre" (p. 74). En el film, es el personaje de Horacio quien dice: "A mí después de esto me mandan a enterrarme en la estancia".

El juego en tanto instancia metafílmica o metanarrativa es el lugar donde las convenciones coexisten tensionadamente; las nuevas reglas permiten el ingreso de las viejas pautas morales para su puesta en discusión. El sacerdote, explicitando las normas de la

17 Gaudreault, André/Jost, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 54-57.

moralidad burguesa y cristiana relativizadas por el juego y desde lo alto de su helicóptero puesto a disposición por los padres, les dirá lo siguiente:

> […] Ahora se están jugando la vida, ¿y para qué? Como amigo… muchachos, como sacerdote, como argentino, les pido: midan las consecuencias de sus actos. Tenemos una vida formidable por delante, no la malogren con un acto irresponsable. Muchachos…, estoy seguro, porque los conozco, porque los sé sanos y buenos y cristianos, estoy seguro que accederán a mi pedido… no le hagan el juego a los bolches…, eh, vuelvan a sus hogares, sus padres los esperan,… vuelvan.

Otra vez aparece algo que no está en el texto literario, en este caso lo que se suma como práctica es un discurso que explicita aquello que los jóvenes en el juego pretenden olvidar, lo que les va a salir al encuentro en un futuro de "normalidad" para asignarles roles o destinarlos a espacios que desprecian.

Esta es la lógica donde lo doble y el despliegue, en tanto operaciones propias de esta trasposición, traman su desarrollo. La reflexión sobre el hecho narrativo acontecida en el cuento de Guido tiene al juego como su ámbito de desarrollo en el film de Torre Nilsson. Jugar implica convivencia de normas, las del mundo real y las convencionales y propias del juego; un buen funcionamiento lúdico lleva adelante inexorablemente una reflexión de las reglas asociadas al mundo real con la sola aparición de otras reglas. Cuando el juego emerge en el film acontece un metalenguaje, el mundo de la clase alta porteña y sus destinos fijos y seguros, incluida la sexualidad burguesa y familiar, se resquebraja y pierde ese sentido venturoso o sólido con que se nos presenta inicialmente en la narración.

El final es claro al respecto; lo inequívoco de los roles sexuales donde el "machito" Rodolfo impera se diluye. Después de la burla de Luis sobre el discurso del cura donde se marca que "la voz de Dios" llegó hasta ellos "a motor y a transistores", el espíritu grupal se quiebra y los personajes de Luis y Rodolfo se pelean. Será el personaje de Luis, al que las mujeres parecen no gustarle mucho, según lo dicho por Valeria en el juego de la balsa, el que en el enfrentamiento viril

se imponga. En este sentido, el film retoma algo que está por demás presente en la literatura de Guido, la relativización de los roles sexuales y/o familiares a los que la autora pretendió revisar y deconstruir en su narrativa.[18] Lo doble y el despliegue inicial contemplan finalmente esta deriva, la de una deconstrucción de la moral burguesa, solo que echando mano del vacío de sentido al que nos expone el ocio.

Conclusiones

Dos son, entonces, las operaciones que pueden observarse en el devenir de esta trasposición: la de traducir y la de expandir un relato. Ellas apelan a anclajes físicos o históricos, en el primer caso, o a prácticas o discursos que no estaban en la versión original de la historia, en el segundo.

Inicialmente, es decir, en una primera etapa de la actividad traductora, pudimos ver que lo que era una dicotomía espacial, iniciada con la revisión del circuito de saberes y sus ámbitos internos y externos, termina siendo una oposición entre el espacio abierto, con la ciudad como su enclave privilegiado, versus el cerrado, donde lo que se pone en el centro es el edificio. De un eje interior/exterior cuyos límites eran los de la diégesis textual pasamos a la reconstrucción diádica del escenario en el film. En una segunda etapa de la acción de traducir, el pasaje de un lenguaje artístico a otro operó sobre los anclajes inscritos en las distintas versiones de la historia contada o filmada. La literaria parece partir del segundo término de la dicotomía anterior, el espacio, que aquí también remite al escenario de la Buenos Aires de clase alta mediante el nombre de lugares públicos y barrios, para pasar a la circunstancia histórica del presente político en el film. La carnadura

18 Beatriz Guido perteneció a una generación de escritoras que revisaron los roles de la mujer en la sociedad argentina, como Martha Lynch o Silvina Bullrich, y fueron éxito de ventas, además de personajes buscados por los medios masivos, obteniendo una visibilidad inédita para las mujeres escritoras ante la opinión pública.

política que ponen en escena las charlas de los jóvenes y los demás diálogos exhibe la inscripción de esta segunda versión de la historia en su época, como si también aquí una serie de saberes discursivos, en este caso públicos, fuera uno de los términos en que culmina la acción de traducir. El espacio en el centro, con más o menos precisiones, y la circulación de saberes en sus extremos, que va de los rumores a la esfera pública y política, son los términos desde donde y hacia donde se traduce. El accionar de quienes están detrás de la actividad traductora apelan a las coordenadas espaciotemporales, que se inician con el saber de la intimidad para concluir con lo que se sabe de la época y su devenir político: un recorrido que, en definitiva, va de lo íntimo a la esfera política, de los rumores de lo cotidiano a las versiones de lo público.

La segunda operación es el despliegue; lo hace posible la reflexión sobre el hecho de narrar en clave literaria y el juego en clave fílmica, su desempeño termina permitiendo la revisión de roles y destinos.[19] De la acción de reflexionar sobre qué es eso de contar un acontecimiento y por qué se lo hace que emprende en su soliloquio esa niña llamada Marietta, donde el lenguaje es puesto en el centro del ejercicio metanarrativo, pasamos a la escenificación del juego y de "la voz de Dios". En el film, la primera de estas puestas en escena metanarrativas, el juego, se percibe como una "doble" vida que, más allá de no estar presente en el universo del relato literario, pone en contacto las reglas morales de la sociedad de época con las lúdicas, permitiendo desarmar la situación inamovible de las primeras explicitadas por la antes mencionada voz de la divinidad. Desplegar las nuevas prácticas, es decir, traer a la historia lo que no estaba en el original y que sirve para instalar lo doble, habilitando ese espacio de reflexión sobre lo ya contado y manifestando "religiosamente" las normas vigentes, lo lleva a cabo la segunda tanda de operaciones traspositivas. En el horizonte de lo lúdico y la metarreflexión sobre la

19 Véase Domínguez, Nora, "Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido", en: *Revista Iberoamericana*, 206, 2004, pp. 225-235.

propia historia aparece la intención de relativizar los valores de cierta clase social: su versión de la familia, los comportamientos asociados a los estereotipos sexuales y los roles a los que están destinados los jóvenes herederos.

Finalmente, podemos decir que estas operaciones, el despliegue y la traducción, cumpliendo ciertos rituales a la hora de poner a dialogar dos lenguajes artísticos, son las que hacen posible ese itinerario que va del texto literario a la versión fílmica. Un recorrido que instala la historia en la época para revisar cínicamente sus discursos oficiales y relativiza los comportamientos de clase para desmontar todo tipo de mandato, familiar o de género.

Bibliografía

Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Barcelona, RBA, 2013.

Domínguez, Nora, "Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido", en: *Revista Iberoamericana*, 206, 2004, pp. 225-235.

Dominiani, José, "Refinamiento de un gran estilo de Cine", en: *Clarín*, 18 de octubre de 1963.

Eloy Martínez, Tomás, *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales argentinas, 1961.

Gaudreault, André/Jost, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995

Gerchunoff, Pablo/Lach, Lucas, *El ciclo de la ilusión y el desencanto*, Buenos Aires, Emecé, [2]2010.

Guido, Beatriz, *Piedra libre*, Buenos Aires, Galerna, 1976.

Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.

Lancelloti, Mario A., *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1970.

Negroni, María, *Museo Negro*, Buenos Aires, Norma, 1999.

Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2008, p. 39.

Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

Wolf, Sergio, *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Zangrandi, Marcos, "Beatriz Guido, notas oscuras para narrar la modernidad", en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17523> (última consulta: 15 de marzo de 2018).

Filmografía

Torre Nilsson, Leopoldo, *La Terraza*, Argentina 1963.

Entre la letra y la imagen El lugar del guion en *Tres de corazones* de Sergio Renán

Claudia Hammerschmidt

Si el cine es un medio intrínsecamente intermedial nacido de la "combinación de medios",[1] la adaptación cinematográfica potencia obviamente esta propensión al trasladar al cine un texto literario que le precede. Por consiguiente, la película 'con fondo literario' que resulta de la "transposición medial"[2] y que se constituye a partir de otro medio al que intenta incorporar, siempre está marcada por lo que le falta. Así pues, la versión fílmica, resultado de un complejo proceso de traslación semejante al de la traducción que, según sea el caso, puede alejarse más o menos de su pre-texto y debe "olvidar

1 Término utilizado por Irina O. Rajewsky para señalar el tipo de intermedialidad constitutivo del medio cinematográfico. Véase Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel, Francke, 2002, p. 15.

2 Variante intermedial específica de la adaptación cinematográfica según la terminología de Rajewsky, *Intermedialität*, p. 16.

recordando",[3] aun en los casos de una distancia extrema, que siempre se refiere necesariamente al texto ausente como a su otro del que se nutre.

El guion como puente y *heterotopos*

No obstante, existe un puente explícito y material que salva esta distancia y franquea el abismo más o menos marcado que se abre entre el texto literario y su versión fílmica. Este eslabón, que une el medio acogedor, casi caníbal, y el medio ausente o 'devorado', es el guion. El guion es un género híbrido por antonomasia que, por su necesaria absorción y supuesta invisibilización provocadas por la producción misma de la película, se define por su fugacidad y desaparición en el momento en que la película nace. Pues el guion —al revés que la obra literaria adaptada en su versión fílmica— no debe hacer notar su presencia ausente, sino desvanecerse totalmente en la película. Es intrínsecamente provisional: si permanece visible en la pantalla, el guion parece haber fracasado.

De la misma manera, Carlos Gamerro y Pablo Salomón confirman en su libro *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión* (1993) el carácter efímero del guion. Para ambos autores, el guion cinematográfico es un texto sin lugar, ubicado en el "entre" de los medios o en una eterna preliminariedad, "antes que en el cine", con una "estructura que tiende a otra estructura",[4] hecha por palabras que "deben estar siempre previendo su próxima desaparición".[5] Citando a Benoît Peeters, ambos comparan al guion con la oruga y la mariposa y caracterizan al guionista como sigue:

---

3 Wolf, Sergio, *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires/Barcelona/Ciudad de México, Paidós, 2001, p. 77.

4 Gamerro, Carlos/Salomón, Pablo, *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*, Buenos Aires, La Marca, 1993, p. 8.

5 Gamerro/Salomón, *Antes que en el cine*, p. 12.

> [G]usto para el cambio de forma, predilección por lo provisorio, amor por lo incompleto [...]. El guionista no es el hombre de lo definitivo ni el de la última palabra. En eso, sin duda, se distingue radicalmente del escritor. Resulta entonces esencial esta relación con el futuro [...], el pasaje de una estructura a otra que no sea un simple estado de hecho aceptado pasivamente, sino una tensión de cada instante, un esfuerzo permanente hacia su propia transformación.[6]

De esta manera —podría resumirse— el guion asume la función del *heterotopos*, pero de uno invisible: consolida una realidad que está sin estar, forma parte de un proceso e invita a la metamorfosis.

En el texto siguiente, quiero analizar esta concepción teórica del guion-en-función-de-*heterotopos* y aplicarla a *Tres de corazones* de Sergio Renán (2007),[7] película basada en el cuento *El taximetrista* (1961) de Juan José Saer. Obviamente, esta elección del cuento de Saer y de la película de Renán no ha sido casual: por un lado, la literatura de Saer —a su vez nutrida, sin duda, de las experiencias cinematográficas del autor— se caracteriza por el predominio del sentido visual, por lo que parece prestarse muy bien a las adaptaciones fílmicas; y, por otro, el coautor del guion de la película de Renán es el mismo Carlos Gamerro, quien es a su vez coautor de *Antes que en el cine* y autor de novelas y cuentos, por lo que tanto las relaciones intermediales entre la letra y la imagen como la posición intersticial del guion y su función de pasaje adquieren un interés potenciado.

---

6 Peeters, Benoît, "Una práctica sin lugar", en: *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*, Buenos Aires, La Marca, 1993, p. 49.

7 Renán, Sergio, *Tres de corazones*, Argentina 2007. Guion: Rubén Mira, Carlos Gamerro, Sergio Renán; reparto principal: Nicolás Cabré; Mónica Ayos; Luis Luque; China Zorrilla; Sergio Boris; Daniel Tedeschi.

Saer, la escritura de la percepción

A Juan José Saer se le conoce, desde los años ochenta y a partir de los análisis de Teresa Gramuglio[8] y Beatriz Sarlo,[9] como autor de la percepción. Quizás sus inicios como profesor de Historia del Cine y de Crítica y Estética Cinematográfica en la Universidad Nacional del Litoral o su trabajo como guionista en los años 60[10] lo hayan inducido a esta obvia predilección de la mirada, de la luz y del cromatismo matizado de los objetos. Su "moroso descriptivismo, cierta monotonía de un estilo neutro —una suerte de grado cero—, el relato de sucesos mínimos que atiende menos a la sucesión que a la combinatoria, el detalle de actos que se repiten o la reiteración de un mismo acto con detalles antes omitidos",[11] ayudaron no solo a relacionarlo con el supuesto objetivismo del *nouveau roman* francés, sino también a conformar la imagen de un autor altamente vinculado al cine. Como subraya David Oubiña,

> [e]l carácter organizador de la mirada, los cambios de perspectiva, la construcción del espacio, el *slow motion*, el desmontaje de las acciones, el manejo del flashback, el fuera de campo o el aprovechamiento de los tiempos muertos son técnicas que el escritor aprende en las películas y

---

8 Gramuglio, María Teresa, "Juan José Saer: el arte de narrar", en: *Punto de Vista*, 6, 1979, pp. 3-8; Gramuglio, María Teresa, "El lugar de Saer", en: Teresa Gramuglio (ed.), *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 261-305.

9 Sarlo, Beatriz, "Narrar la percepción", en: *Punto de Vista*, 10, 1980, pp. 34-37; Sarlo, Beatriz, "La condición mortal", en: *Punto de Vista*, 46, 1993, pp. 28-31; Sarlo, Beatriz, "Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer", en: *Punto de Vista*, 59, 1997, pp. 35-38; Sarlo, Beatriz, "Juan José Saer", en: Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007, pp. 279-320.

10 Cfr. Oubiña, David, "La fragmentación y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer", en: *Crítica Cultural*, 5, 2, 2010, pp. 433-442.

11 Monteleone, Jorge, "Eclipse del sentido: De *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer", en: Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt, Vervuert, 1993, pp. 154-155.

que, sobre todo en los textos escritos a finales de los 60 o principios de los 70, le sirven para cuestionar la estética realista y, junto con ella, la ilusión de linealidad narrativa y de sujeto centrado sobre lo que sostiene.[12]

"El taximetrista" (1961)

Ya en un cuento tan temprano de Saer como "El taximetrista", escrito en 1961 e incluido en su tercer libro publicado —la colección de cuentos *Palo y hueso*, de 1965—, pueden advertirse estas particularidades escriturarias. El texto, narrado heterodiegéticamente con una focalización que varía entre la focalización cero, externa e interna, nos presenta una historia básica muy simple que se ubica en una ciudad provinciana, Santa Fe, en un día primaveral de octubre de un año no especificado. Aparentemente, esta historia solo consiste en el reencuentro entre el protagonista anónimo —el taxista del título— con Dora, una prostituta a la que conoció "[a]quella noche del final del último verano"[13] y con la que tuvo un encuentro amoroso. La acción se reduce fundamentalmente a los viajes en taxi, sobre todo a los dos viajes del taxista con Dora: el primero, por la mañana, a la casa de la

12 Oubiña, David, "Cronofotografías literarias: Juan José Saer y el cine", en: Uta Felten e Isabel Maurer Queipo (eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*, Tübingen, Stauffenburg, 2007, p. 193. Cfr. también Oubiña, David, "La fragmentación y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer", en: *Crítica Cultural*, 5, 2, 2010, pp. 433-442, en especial pp. 434-435. En los dos trabajos, Oubiña señala el uso subversivo que hace Saer del medio cinematográfico al apoyarse en la fragmentación y la detención: "Puesto que la mayor paradoja del cinematógrafo es representar la continuidad y el movimiento a partir de la fragmentación y la detención, sus textos sacarán provecho de ese contrasentido que está en la base de las películas para interrogar ciertas convenciones literarias. Es una doble violencia que vuelve a estos relatos irrecuperables para las prácticas institucionalizadas tanto del cine como de la literatura. Y en ese sentido, no se remite al modelo estilístico del cine dominante sino a los rudimentos del dispositivo fílmico: el protocinema de los cronofotógrafos del siglo xix" (Oubiña, "Cronofotografías literarias: Juan José Saer y el cine", p. 195)

13 Saer, Juan José, "El taximetrista", en: Juan José Saer, *Palo y hueso*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 135.

hermana de ella, y el segundo, por la tarde, rumbo al encuentro con Coria, el exboxeador y jefe del taxista que piensa casarse con ella. Durante el segundo viaje en taxi, el protagonista y Dora vuelven a tener una relación sexual vivida como experiencia extática, casi mística. Al final del cuento, Dora acusa al protagonista de violación y el taxista casi muere a causa de los golpes que recibe por los matones de Coria. El texto termina con el abandono de la ciudad por Dora, mientras que el taxista sigue trabajando para Coria, ahora bien, con un día franco a la semana, el cual había sido antes negado por el jefe.

Sin embargo, lo que en su breve resumen parece ser una historia banal desarrollada linealmente, en su presentación narrativa se fractura continuamente por la percepción y el recuerdo insistente del taxista. De esta manera, la simple historia del reencuentro que se convierte en triángulo amoroso por la presencia de Coria, solo sirve de pretexto para unas micro-historias que cobran realidad en la percepción del taxista. En su eterno viaje por la ciudad durante un día de primavera, el protagonista observa detalles mínimos que desordenan y provocan el caos en su pequeño mundo, reducido a la rutina monótona del trabajo diario. Así, las constantes interrupciones de la narración del viaje en taxi por las percepciones —de los efectos del viento, de la luz cambiante, de las tonalidades reflejadas del paisaje, inmerso en el sol o la lluvia— que se presentan tanto desde la perspectiva actual del protagonista como desde las percepciones recordadas del primer encuentro con Dora el verano anterior, convierten el viaje en taxi en un viaje en el tiempo. De esta manera, y al estilo de la memoria involuntaria de Proust, pero sin llegar a la coincidencia de los tiempos diferentes, este doble movimiento horizontal y vertical superpone capas diferentes, establece analogías por metonimias y hace retroceder más y más el presente narrado ante un pasado que vuelve insistentemente en "instantes epifánicos [...] donde el tiempo parece coagularse en una súbita iluminación de lo real o, mejor dicho, en un pliegue del tiempo, un instante donde se precipita la mortalidad como una redención en la forma".[14]

14 Monteleone, Jorge, "El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar*", en: *Crítica Cultural*, 5, 2, 2010, p. 99.

La escritura cinematográfica del cuento

Esta compleja presentación, que salta casi imperceptiblemente entre los tiempos y congela instantes pasajeros en largas pausas narrativas, ya acerca *El taximetrista* al medio cinematográfico y manifiesta la intermedialidad de su escritura. Son, sobre todo, tres las estrategias que Saer parece haber adaptado aquí del cine y las que a su vez parecen prestarse fácilmente a una adaptación cinematográfica:[15]

1) Los dos tiempos e historias que en el cuento de Saer se superponen para ilustrar el trabajo de la memoria (sugiriendo la persistencia del pasado en el presente que así se quiebra y se rompe en incontables instantes), se prestan a ser ilustrados fílmicamente a través de encadenamientos o de un montaje paralelo donde dos acciones se alternan e interrumpen mutuamente.
2) La presencia visual de los objetos descritos en su plasticidad por Saer sugiere una posible transposición cinematográfica directa, como si una versión fílmica pudiera transponer sin mayor dificultad los objetos del texto a la realidad de la película, transformando así en imagen simultánea lo que se dio sucesivamente en la narración.
3) El eterno viaje en coche narrado en el texto sugiere un movimiento continuo parecido a la técnica básica del cine, donde por la velocidad misma de las imágenes en movimiento nace la impresión de una continuidad a base de fotografías y momentos separados. En este caso, una adaptación cinematográfica podría adherirse a la temática del cuento e imitar los viajes del protagonista en su coche a través de, por ejemplo, un largo travelín u otras técnicas de la filmación.

15 Esta propensión aparente a la adaptación cinematográfica se confirma también por el hecho de que ya existen cuatro películas hechas en base a textos saerianos: *Palo y hueso* (Sarquís, Nicolás, 1968); *Nadie nada nunca* (Beceyro, Raúl, 1988); *Cicatrices* (Coll, Patricio, 2001); y *Tres de corazones* (Renán, Sergio, 2007).

El cuento llevado al cine: *Tres de corazones* (2007)

Sin embargo, en el siguiente análisis demostraré que para cada una de estas estrategias cinematográficas de la escritura de Saer, Sergio Renán y sus guionistas encontraron otro tipo de solución. De esta manera, por un lado dieron resultado a una versión fílmica muy libre del *Taximetrista*, pero por el otro lograron una trasposición de los rasgos intermediales del cuento a la versión cinematográfica del texto, transformando así los rasgos fílmicos de la escritura en una película de suspenso con rasgos escriturales.

Sergio Renán, personaje multifacético del mundo cultural argentino que trabajó como actor, director de teatro, ópera y cine,[16] que fue director del Teatro Colón (de 1989 a 1996, y, brevemente, en 2000) y director del Fondo Nacional de las Artes de la República Argentina (de 1998 a 2002), eligió muy a propósito como guionistas de su película al escritor Carlos Gamerro y al humorista Rubén Mira, quienes no venían directamente del mundo del cine y que, por consiguiente, aportaron al guion una visión acostumbrada a otras formas artísticas. Estos autores, al ser conscientes de la distancia intermedial entre la letra, la viñeta y la pantalla, lograron establecer una versión del cuento saeriano en la que se inscriben las diferencias mediáticas y donde se exponen las necesarias ausencias provocadas por la traslación intermedial, sin que por esto se produjera un cine experimental de élite que se contradijera con el origen popular del género, sino todo lo contrario. En colaboración, Renán, Gamerro

16 Puso en escena nueve películas, casi todas basadas en obras literarias: *Tres de corazones* (2007), sobre un cuento de Juan José Saer; *La soledad era esto* (2001), sobre una novela de Juan José Millas; *El sueño de los héroes* (1997), sobre una novela de Adolfo Bioy Casares; *Tacos altos* (1985), sobre dos cuentos de Bernardo Kordon; *Gracias por el fuego* (1983), sobre una novela de Mario Benedetti; *Sentimental* (1980), sobre una novela de Geno Díaz; *La fiesta de todos* (1978), comedia documental sobre la Copa Mundial de Fútbol de 1978 no basada en un texto literario; *Crecer de golpe* (1976), sobre una novela de Haroldo Conti; y *La tregua* (1974), sobre una novela de Mario Benedetti.

y Mira desarrollaron un guion en donde, como lo indica el nuevo título, el enfoque se desplaza desde la percepción del taxista hasta la constelación compleja de un triángulo amoroso impulsado por deseos miméticos[17] y donde la intriga y el suspenso vuelven a tener un papel importante.[18]

Son sobre todo las estructuras del poder las que en la película adquieren suma importancia. Así, el taxista, que en la película se llama Ángel, pierde su papel protagónico y se convierte en antagonista de Alejandro Coria. Este personaje, a su vez, se transforma, y de haber sido exboxeador y dueño de taxis en el cuento, en la película llegará a ser expolicía, dueño de taxis, de un *nightclub* y proxeneta.[19] Su poder es tan fuerte que su simple mirada se vuelve omnipotente y directora de las acciones y reacciones de los demás, los cuales, a su vez, están reducidos a meros títeres en manos de un dios maligno (cfr. figs. 1-3).

Fig. 1: Escena 20, Bar de la Parada; Coria hablando de "Las coloradas" 1.

17 Me refiero, por supuesto, al concepto del deseo mimético descrito por René Girard en su *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961).

18 En un mensaje electrónico del 3 de diciembre de 2013, Carlos Gamerro mismo me confirmó este desplazamiento temático: "Ya se han hecho películas 'saerianas', es decir, objetivistas, como *Nadie nada nunca* (según el modelo cinematográfico de las de Robbe-Grillet, Duras, Resnais). Renán es un director popular, y la decisión fue concentrarse en los personajes, la historia, el drama […] antes que en la recreación cinematográfica de la analítica óptica de las minucias de la percepción".

19 Además, aparecen también otros personajes que en el cuento de Saer habían pertenecido a un pasado remoto. Al triángulo principal se le juntan otros, como especialmente la relación entre Coria, su madre y Ángel, donde Ángel, presionado por su patrón y por piedad a la anciana, acepta el papel de hermano e hijo perdido. Por otro lado, personajes del texto como Barco, que traspasan los límites del cuento y recorren la narrativa de Saer, desaparecen en el guion y en la película.

Fig. 2: Escena 20, Bar de la Parada; Coria hablando de “Las coloradas” 2.

Fig. 3: Escena 20, Bar de la Parada; Coria hablando de “Las coloradas” 3.

De esta manera, el tema central de la película, la violencia, la estagnación y el sadomasoquismo cursi y patético resultantes del autoritarismo y de la concentración del poder económico en un déspota de provincia, que ya en sí corresponde al trabajo de traslación del cuento al guion y al cine, se combina con la escenificación de las implicaciones mediales de esta traslación intermedial; ya que el sentido visual que en el cuento se traduce narrativamente, en el guion y la película se pone en escena, se ve y se transforma a su vez en disparador de una historia narrativa. Por consiguiente, lo que importa en esta traslación de un cuento a un guion a la pantalla no son tanto los interesantes desplazamientos temáticos, sino sobre todo los desplazamientos de las inscripciones mediales que provocan que en manos de los guionistas la escritura ‘cinematográfica’ de Saer se reescriba casi íntegramente. De ahí la hipótesis central de mi análisis: los rasgos intermediales del cuento, sus estrategias fílmicas, se transforman en el guion, escrito para una película narrativa que a su vez lleva las marcas ostensibles de su intermedialidad, de tal manera que se transponen marcas de la escritura a la pantalla. Así, la reescritura del cuento de Saer en el guion tan diferente escrito por Gamerro, Mira y Renán, se inserta en la película, no desaparece completamente, y logra de esta manera mante-

ner los rasgos fundamentales de la escritura intermedial del cuento al adaptarlos en forma inversa a la película.[20]

Una película con rasgos escriturales o la inscripción del guion

a) Superposiciones

Volvamos a las estrategias del cuento saeriano antes destacadas y veamos primero lo que concierne a la superposición de dos historias y tiempos paralelos en el cuento de Saer: en vez de trabajar con el montaje paralelo para poner en escena los dos niveles que en "El taximetrista" se superponen, los autores del guion recurren a su yuxtaposición en una cronología plana y estricta. Esta presentación cronológica y horizontal también comprende momentos que en el cuento pertenecen a analepsis externas, o meras referencias sumarias al pasado remoto. Muy evidente es el caso de la madre de Coria, que en el texto de Saer solo existe durante su mención en una oración subordinada temporal[21] y que en la película adquiere vida e historia propia, las que continúan en varias escenas. Es sobre todo en la escena 26 del guion en la que Ángel se convierte en una verdadera aparición y promesa de salvación para Coria y su madre;[22] pero, al mismo tiempo, las esperanzas en el futuro se fracturan por la insistencia de un pasado inconcluso, que en el guion se circunscribe en los "cuadros al óleo de Cristo", cuadros eternamente sin terminar por la ausencia del que

20 Cfr., de manera parecida Oubiña, que pretende para la escritura cinematográfica de Saer un "uso 'no cinematográfico' del cine." (Oubiña, "Cronofotografías literarias: Juan José Saer y el cine", p. 201)

21 "Con excepción hecha de un hermano que se hallaba en una situación económica todavía más sólida que la de él, Coria no tenía familia, iba poco a su casa, viajaba a menudo a Rosario o a Buenos Aires […]. A veces tomaba de más y entonces se ponía siniestramente sentimental: era capaz de matar al que no escuchaba sus quejas, *sobre todo cuando hablaba de su finada madre*" (Saer, "El taximetrista", p. 129; énfasis mío).

22 Véase anexo 1.

Fig. 4: Ángel y la madre de Coria.

Fig. 5: La madre de Coria pintando a su hijo difunto Miguelito transfigurado en Cristo.

Fig. 6: Madre de Coria y Ángel frente al cuadro sin terminar de Cristo/ Miguelito/Ángel.

tratan de representar. En la versión fílmica, estos "cuadros al óleo de Cristo" se transforman en retratos de Miguelito, el hijo muerto, a su vez transfigurado en Cristo y en el retrato de Ángel.

De esta manera, en la imagen —o el espejo para Ángel— se sobreponen pasado, presente y futuro. Esta coexistencia, sin embargo, solo se hace legible a partir de la cronología de la película que condensa su sentido en imágenes fijas y así traduce la técnica 'cinematográfica' de Saer a la narración sucesiva y metafórica de la película.

b) Presencias visuales

Veamos ahora la presencia visual de los objetos descritos por Saer en su plasticidad: en vez de presentar los objetos descritos minuciosamente como en el cuento, el guion y la película solo los rozan un poco al pasar y se detienen por el contrario en los primeros planos de las caras o de los ojos que miran. Los únicos objetos resaltados seguidamente por la cá-

mara son las fotos tanto del pasado (cfr. figs. 7-9) como las que se sacan en el presente para el recuerdo futuro (cfr. figs. 10-12). Así se invierten las direcciones y la película, en vez de presentar imágenes en movimiento que sugieran coherencia, simultaneidad y presencia, inscribe el tiempo y la ausencia en la imagen y la somete a la sucesividad narrativa.

Fig. 7: Coria mostrando a Ángel las fotos de su juventud.

Fig. 8: Coria mirando las fotos de su madre.

Fig. 9: Coria mirando las fotos de Dora después de su abandono.

Fig. 10: Fotógrafo en el zoológico sacando a Ángel y a Dora.

Fig. 11: Ángel contempla la foto del zoológico (primera vez).

Fig. 12: Ángel contempla la foto del zoológico (segunda vez).

c) Movimientos continuos

Veamos por último el eterno viaje en coche del cuento saeriano. También este viaje, que se recorre en "El taximetrista" sugiriendo un movimiento continuo comparable a la técnica cinematográfica de las imágenes en movimiento, en el guion y la película se reduce a un mínimo, deteniéndose en los momentos de salida o llegada del taxi y limitando de esta manera el largo viaje con Dora a una escena de unos segundos, mientras que en Saer constituye casi la totalidad del texto.

En esta escena, el guion difiere bastante de la versión fílmica.[23] Casi se podría decir que en la película, donde solo se ve a Dora entrando al taxi durante un día brillante de sol, se quitaron las huellas de Saer, presentes en el tiempo lluvioso y su adjetivación en el guion.[24] De este modo, no solo la visibilidad de Saer, sino también la del guion desvanecen en la imagen, y este último se manifiesta claramente como pasaje entre los medios que en el mismo acto de su realización debe desaparecer.[25] Sin embargo, al analizar más detenidamente esta operación, se puede constatar una repetición extraña en el pasaje entre el guion y la película. Ya que aquí se reproduce el mismo mecanismo que se opera en el pasaje del cuento al guion, y que es la inversión del tiempo —en el caso del pasaje del cuento al guion, del tiempo que pasa (que se reduce); en el caso del pasaje del guion a la pantalla, del tiempo que hace, o sea, meteorológico (sol en vez de lluvia)—. Así, por la misma inscripción de su negativo, parte integrante de la técnica fotográfica, la película repite el acto de la inversión ya inscripto en el guion y logra que subsistan en este tanto el cuento como su reescritura. De esta manera, la película sigue marcada por la presencia ausente del guion, y este mantiene las marcas del cuento ausente que reescribe.

---

23 Véase anexo 2.

24 Cfr. escena 52 del manuscrito: "Es un saeriano día de lluvia" (véase anexo 2).

25 El guion de Gamerro y Mirá refleja su necesaria desaparición en la película. Uno de los indicios de que los guionistas están muy conscientes de esta condición de su género se encuentra en la utilización del adjetivo "saeriano", imposible de poner en escena.

d) Anagramas

Un recurso parecido con comparables efectos es la inserción de varias escenas que representan temáticamente la ruptura de un continuo. Del mismo modo que el viaje en coche con Dora hacia la casa de su hermana se reduce a unos segundos en su versión fílmica y el encadenamiento continuo se corta por la detención en primeros planos y por la contemplación de fotos, se introduce también una serie de escenas, a su vez interrumpidas, que tematizan el montaje de forma narrativa y retórica. Son las escenas de los anagramas que Héctor, el colega de Ángel, forma y practica como un arte vanguardista.[26]

Obviamente, estas escenas visualizan la deconstrucción de la serialidad, de la sintaxis y del montaje clásico, la alteración del orden monótono y el incremento de la percepción por el extrañamiento. Otra vez los guionistas y el director traducen lo que en el cuento correspondía a una escritura cinematográfica a un recurso retórico que inscribe lo escritural a la pantalla. Y, otra vez proceden por inversión a desmontar el montaje no a través del material fílmico, sino a través de las letras.

Conclusiones

Como consecuencia de todo este proceder puede afirmarse que contrariamente a la teoría del guion como puente invisible entre la letra y la imagen, la escritura 'cinematográfica' de "El taximetrista" de Saer se traduce a la pantalla de *Tres de corazones* por mecanismos escriturarios que siempre hacen traslucir el medio pre-texto para la filmación. El guion de Gamerro, Mira y Renán queda visible en la pantalla: no solo asume la función del *heterotopos*, sino que se materializa como lugar de un proceso metamórfico que oscila entre la letra y la imagen, y se manifiesta en la película a través de inscripciones que a su vez se transparentan como el revelado de la Polaroid representado en *Tres de*

26 Véase anexo 3.

corazones. De esta manera, al convertir la propensión a técnicas cinematográficas en mecanismos escriturarios, los autores del guion invierten la puesta en escena de una intermedialidad inherente ya en el cuento de Saer y trasladan la escritura a la pantalla. En esta traslación, sin embargo, el guion no desaparece completamente, sino que oscila entre una presencia y una ausencia que siempre marcan su función: ser pasaje y ser medio.

Bibliografía

Benítez Pezzolano, Herbert, "Encrucijadas de la objetividad", en: Elsa Drucaroff (ed.), *La narración gana la partida* (= *Historia crítica de la literatura argentina*, ed. Noé Jitrik, vol. 11), Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 143-160.

Dalmaroni, Miguel/Merbilhaá, Margarita, "'Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción", en: Elsa Drucaroff (ed.), *La narración gana la partida* (= *Historia crítica de la literatura argentina*, ed. Noé Jitrik, vol. 11), Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 321-343.

Foffani, Enrique/Mancini, Adriana, "Más allá del regionalismo: La transformación del paisaje", en: Elsa Drucaroff (ed.), *La narración gana la partida* (= *Historia crítica de la literatura argentina*, ed. Noé Jitrik, vol. 11), Buenos Aires, 2000, Emecé, pp. 261-291.

Gamerro, Carlos/Salomón, Pablo, *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*, Buenos Aires, La Marca, 1993.

Giordano, Alberto, *La experiencia narrativa. Juan José Saer-Felisberto Hernández-Manuel Puig*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1992.

Gramuglio, María Teresa, "Juan José Saer: el arte de narrar", en: *Punto de Vista*, 6, 1979, pp. 3-8.

Gramuglio, María Teresa, "El lugar de Saer", en: Teresa Gramuglio (ed.), *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 261-305.

Kohan, Martín, "Historia y literatura: La verdad de la narración", en: Elsa Drucaroff (ed.), *La narración gana la partida* (= *Historia críti-*

ca de la literatura argentina, ed. Noé Jitrik, vol. 11), Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 245-259.

Monteleone, Jorge, "Eclipse del sentido: De *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer", en: Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt, Vervuert, 1993, pp. 153-175.

Monteleone, Jorge, "El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar*", en: *Crítica Cultural*, 5, 2, 2010, pp. 97-111.

Oubiña, David, "Cronofotografías literarias: Juan José Saer y el cine", en: Uta Felten/Isabel Maurer Queipo (eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume*, Tübingen, Stauffenburg, 2007, pp. 193-201.

Oubiña, David, "La fragmentación y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer", en: *Crítica Cultural*, 5, 2, 2010, pp. 433-442.

Oubiña, David, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Ciudad de México *et al.*, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Peeters, Benoît, "Una práctica sin lugar", en: *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión*, Buenos Aires, La Marca, 1993, pp. 48-56.

Premat, Julio, "Saer: un escritor del lugar", en: Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Ciudad de México *et al.*, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 167-202.

Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen/Basel, Francke, 2002.

Saer, Juan José, "El taximetrista", en: Juan José Saer, *Palo y hueso*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 117-190.

Sarlo, Beatriz, "Narrar la percepción", en: *Punto de Vista*, 10, 1980, pp. 34-37.

Sarlo, Beatriz, "La condición mortal", en: *Punto de Vista*, 46, 1993, pp. 28-31.

Sarlo, Beatriz, "Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer", en: *Punto de Vista*, 59, 1997, pp. 35-38.

Sarlo, Beatriz, "Juan José Saer", en: Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007, pp. 279-320.

Wolf, Sergio, *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires/Barcelona/Ciudad de México, Paidós, 2001.

Filmografía

Renán, Sergio, *Tres de corazones*, Argentina 2007.

Anexo 1. La escena 26 del guion (manuscrito, pp. 25-27)

26. INT. CASA DE CORIA. COCINA / COMEDOR. DIA.

La puerta da a la cocina comedor. Coria impulsa a Ángel a avanzar. Inmediatamente aparecen por la puerta que da al interior de la casa dos perros pequineses que ladran y olfatean a Ángel. La cocina está ambientada con el estilo kitsch de fin de los años 70, la decoración mezcla cuadros al óleo de Cristos similares a los que vimos dibujar a la madre de Coria con imágenes de yeso coloreadas.

CORIA
Pasá, pasá sin miedo...
(Luego, llamando)
Mamá... Mamá...

Ángel se queda desconcertado. Coria, dueño de la situación, parece disfrutar de su turbación.

CORIA
Sentáte Ángel.

Ángel se sienta.

CORIA
¿Te estarás preguntando qué carajo pasa, no?

ÁNGEL
No.

CORIA
¿Ah, no? ¿Te crees que traigo a mi casa a todos los choferes que tomo?

ÁNGEL
No, señor Coria.

Por la puerta que comunica con el resto de la casa vemos una mujer vestida de entrecasa, con una bata lujosa abierta y abajo una enagua. La MADRE DE CORIA. Se para en seco. Acaba de ver a Ángel. Sus ojos se agrandan como los de alguien que ve un aparecido. Avanza hacia Ángel. En silencio, con la mirada concentrada, estira su mano hacia el rostro de Ángel y lo toca lentamente. Por detrás, Coria sonríe, satisfecho.

MADRE DE CORIA
Alejandro... ¿Quién es este chico?

CORIA
Lo acabo de tomar, mamá.

La madre de Coria se acerca a Ángel y le acaricia el rostro.

MADRE
¿Cómo te llamas?

ÁNGEL
Ángel.

MADRE DE CORIA
(A Coria, a punto de llorar)
Y debe tener la misma edad que tendría Miguelito...

CORIA
(A Ángel)
Miguel, mi hermano, murió hace unos años... Cuando te vi en la fila, no lo podía creer. Son iguales.
(nota la emoción de su madre y le dice:)
Dale, vieja... Si hubiese sabido que te ibas a poner así, no te lo traía.

Se acerca a su madre.

CORIA
¿Tomaste los remedios?

MADRE DE CORIA
Sí querido, no me olvido.

CORIA
(A Ángel)
Siempre se olvida. Pero igual..., la vieja es un roble. Vamos, pibe...

MADRE DE CORIA
¿Ya te lo llevas?

CORIA
Tiene que empezar a trabajar.

Coria palmea a Ángel, que sonríe.

MADRE DE CORIA
La misma sonrisa, Alejandro...
(A Ángel)
¿Me vas a visitar?

Ángel busca con la mirada a Coria.

CORIA
(A Ángel)
Si para vos está bien...

ÁNGEL
Sí... Claro...

Anexo 2. La escena 51 del guion (manuscrito, p. 51)

52. INT. / EXT. TAXI DE ÁNGEL-PARADA DE TAXIS-DÍA.

Es un saeriano día de lluvia. Primero en la fila, Ángel espera dentro del auto, mirando llover. Está escuchando la radio; se oye la transmisión de un partido de fútbol. A Racing no le está yendo bien.
De golpe, alguien abre la puerta DEL ACOMPAÑANTE y sube. Es Dora con un paraguas blanco. Se inclina y le da un beso en la mejilla.

DORA
¿Me llevás?
(Dora ingresa en el taxi, que arranca y parte)

Anexo 3. Las escenas 41, 47-49, 51, 79, 84 y 98-100 del guion

41. EXT. / INT. TAXI-CALLES/PARADA NOCTURNA DE ÁNGEL-NOCHE.

En la ciudad ya casi no hay movimiento. Es una clara noche de primavera. Ángel ha estacionado en una cortada, al fondo los paredones de una cancha de paddle con pantallas publicitarias con el cartel SER O NO SER DE NCTA. Ángel saca un atado de cigarrillos viejo, pasa el saltarín de Dora al nuevo, luego enciende un cigarrillo. Reclina el asiento y mientras fuma, cierra los ojos.

FUNDE A

Mismo plano, DÍA. Ángel abre los ojos, se despierta. Sube el asiento, se acomoda. Arranca y avanza lentamente. En la pared de los carteles algo llama su atención. La serie uniforme de carteles esta interrumpida por un cartel distinto. El corazón ha sido intervenido con pintura y transformado en un gran numero 0, las letras de la leyenda han sido reordenadas anagramáticamente en una nueva: ESTÁS EN CERO. Un retoque integral con pintura con cierto sentido artístico marca el contraste grafico entre el cartel intervenido y los carteles de la serie.
Ángel se acerca, aminora la marcha, observa, pensativo, el cartel. Luego acelera y se aleja.

47. EXT. INT. TAXI PEUGEOT 504. DÍA.

Ángel recién bañado va manejando por la ciudad. Ve algo que le llama la atención, aminora la marcha y se detiene. Vemos el taxi de Héctor detenido frente a un cartel publicitario, con el baúl abierto. Héctor está haciendo su trabajo artístico, a su lado HECTORCITO, su hijo. Ángel se queda mirando. Ve como Héctor termina de pintar el fondo del cartel, ha transformado

el corazón en un 'Smiley' redondo y sonriente. Hectorcito comienza a alcanzarle letras recortadas y Héctor las aplica sobre el cartel.
Antes de que Héctor termine, Ángel baja del taxi y camina en esa dirección. Cuando llega, una nueva frase está terminada: SOS RE CARETÓN.
Hectorcito le alcanza una cámara a Héctor y se para al lado del cartel. Héctor toma una foto de su trabajo. Luego el niño y el padre toman las latas y los sobrantes de cartel y caminan hacia su auto, Ángel los sigue.

48. EXT. TAXI DE HÉCTOR. DÍA.

Al lado del baúl. Vemos que Héctor le está mostrando a Ángel su contenido, es una especie de artista, brochas, pinturas, frascos de pegamento y trozos de carteles para collage, todos pertenecientes al cartel SER O NO SER DE NCTA.

HÉCTOR
Mi taller ambulante...

Héctor se encoje de hombros como diciendo "Que se le va a hacer". Ángel asiente, mira a Héctor como si hubiese encontrado un alma gemela.

ÁNGEL
(Con un gesto)
Vení...

FUNDE A NEGRO

49. EXT. TAXI PEUGEOT 504. DÍA.

De NEGRO, a medida que el baúl se abre, pasamos a:
TOMA desde el interior del baúl. Desde adentro vemos el baúl que se abre, el rostro sonriente de Ángel y el asombro en los rostros de Héctor y Hectorcito.
Luego, en CONTRAPLANO, vemos el prolijo orden doméstico de Ángel: lleva todos los productos necesarios para su vida diaria, ordenados en las cajas: una dice 'ropa', la otra 'comida' la otra 'bebida', una cuarta 'limpieza' y así.

HÉCTOR
Qué bueno!..., trabajás cuando querés..., dormís donde se te ocurre...

51. INT. BAR DE LA PARADA. DÍA.

En una mesa están sentados Héctor, Ángel y Hectorcito. Hectorcito come unas medialunas y toma un café con leche. Ángel está desarmando una marquilla de cigarrillos y tiene frente a sí el saltarín de Dora. Héctor tienen frente a sí vasitos de café y un diario local, abierto en la página en donde hay un aviso idéntico a los afiches callejeros. Se lo muestra a Ángel.

HÉCTOR
Anagramas, Ángel. La cosa es así, Ángel. Esto, así como está… ¿Qué es? ¿Te dice algo? ¿Eh?

Ángel niega con la cabeza. Héctor comienza a cortar con las manos las letras del aviso y las despliega sobre la mesa.

HÉCTOR
¿Y ahora?

Héctor arma con las letras una nueva frase: ZONA DE SORETES. Al lado de la frase pone unos puchos apagados. Ángel sonríe, Héctor también.

ÁNGEL
Ahora sí.

HÉCTOR
El mayor problema son lo pegadores. Apenas termino, llegan.

ÁNGEL
¿Te pegan?

HÉCTOR.
No, pegan un cartel nuevo... Para tapar los que intervengo. Por eso saco las fotos.

Saca del bolsillo de su campera un álbum de fotos y las abre sobre la mesa. En las fotos vemos varios carteles intervenidos con las distintas frases y retoques que ya vimos, mas algunas nuevas: “ERES TAN CERDO” “SON RATEROS” (en cada caso, el corazón ha sido retocado con pintura para sugerir un cerdo y un ladrón). Héctor señala las variantes:

HÉCTOR
El problema es que siempre me sobran letras.

Muestra las letras que le faltan. En este caso, la “R” y la “C”.

HÉCTOR
Pero ya voy a lograr el anagrama perfecto.

79. INT/EXT. AUTO DE ÁNGEL. ANOCHECER.

Ángel pasa por una calle de la ciudad. En una esquina aminora la marcha. En la parte inferior hay una serie de carteles pantalla chicos con la leyenda: SER O NO SER DE NCTA. En la parte superior hay una serie de carteles pantalla grandes en donde unos operarios están colocando los carteles que revelan el contenido de la ‘campaña intriga’.
El cartel muestra, en el centro, la imagen de una enfermera, a la izquierda de ella un hombre de aspecto muy poco saludable (parece a la vez hepático, tísico y le falta un diente), a la derecha, el mismo hombre sano, limpio y feliz. Por encima de ellos se despliega la frase SER O NO SER DE NCTA. Y al costado se ve la bajada publicitaria del NUEVO CENTRO TERAPÉUTICO ARGENTINO, un plan de medicina prepaga local. El corazón es el logo de la empresa.
Ángel aminora la marcha, observa por un momento los carteles y sigue.

84. CORTE A:

OTRA TOMA: La sobremesa. Héctor al lado de Betty, que está acunando al bebé. Héctor le está mostrando el juego de los anagramas con las mismas letras recortadas. La hija de Betty y Hectorcito participan entusiastas. Hectorcito ha formado la frase:
“SO DE RAC N”

HÉCTOR
¿Qué querés escribir?

HECTORCITO
Soy de Racing, papá.

BETTY
Te faltan letras.

HÉCTOR
(filosófico)
A los de Racing siempre nos pasa.

Héctor juega con las letras. Vemos que forma la frase “CORTE DE RAZONES”. Sobra la “S”.
Ángel se acerca por detrás. Estudia las letras sobre la mesa con suma atención, como si fuera un tablero de ajedrez.

HÉCTOR
(a Betty)
¿Ves? No hay caso. Siempre sobra alguna.

Por sobre el hombro de Héctor, Ángel reordena las letras en breves movimientos precisos. Héctor contempla el resultado, se asombra, luego se da vuelta para mirar, sonriente, a Ángel, que le devuelve una sonrisa apenas canchera.

98. EXT. CALLES DE LA CIUDAD-DÍA.

Ángel conduce por una calle de la ciudad. La calle baja y desemboca en la misma esquina que vimos en la escena 82. El taxi de Héctor está detenido junto a las marquesinas, los carteles pequeños están siendo tapados con lienzos blancos por unos operarios. Los carteles grandes ya han sido tapados de blanco, solo queda a la vista el que está siendo intervenido por Óscar.
Ángel detiene la marcha y observa. Los contornos de las figuras han sido realzados con pintura, mientras que DOS grandes corazones recortados de los afiches chicos tapan los rostros de las figuras MASCULINAS originales.
Ángel mira por un momento a la enfermera, baja el parasol, ve la foto de Dora.
Héctor, subido a la escalera de los operarios, recibe un tercer corazón que le alcanzan Hectorcito y la hija de Betty y tapa el rostro de la enfermera.
Ángel vuelve a subir el parasol.

99. INT. CASA DE CORIA. HABITACIÓN DE CORIA. NOCHE.

Sentado en su cama, Coria contempla las fotos que le sacó Víctor en el Club 69. Son 36 vistas de Coria a veces solo con Dora, en otras están también Betty, Nancy y el bebé, en alguna está Víctor y falta Betty, etc. Coria mira la foto por un momento como si la acariciase con la mirada.
Es la primera vez que vemos estas fotos.

100. EXT. CALLE DE LA CIUDAD. DÍA.

Los chicos descubren a Ángel y corren hacia el taxi. Óscar ya ha terminado de armar la frase, es el título de la película:
"TRES DE CORAZONES"
Abajo del cartel los operarios se preparan para tapar el resultado con lienzos blancos. Hectorcito y la hija de Betty posan para la foto. Héctor se las saca. Los operarios comienzan a tapar el cartel. En el papel mojado, las figuras todavía se transparentan.

Superpone continuidad títulos.

Mientras Héctor y los niños suben a su taxi Ángel observa desde el suyo cómo los operarios terminan de tapar el cartel. Ángel arranca y sale de cuadro, el plano se acerca al cartel.

Sobreimprime títulos finales.

Al ir secándose el cartel se va poniendo cada vez más blanco hasta adquirir una blancura total y así desaparecen las figuras y el título: el efecto es exactamente el inverso al del revelado de la Polaroid.

Se sobreimprimen los TÍTULOS FINALES de la película.

FIN

Dibujos laboriosos de unas escenas: la translación de *La prueba* (César Aira) a *Tan de repente* (Diego Lerman)

Ilka Kressner

El escritor argentino César Aira (*1949), prolífico autor de ya más de 50 novelas cortas, explica en una entrevista con Ernesto Escobar Ullóa que, "ni el personaje ni el lector son prioridades para mí. Me ocupo más bien... de la visibilidad de las escenas… del dibujo laborioso de una escena"[1] Esa declaración, que parece provenir más bien de un guionista y director de cine que de un autor de obras literarias, puede leerse como invitación para adaptar algunas de las muchas obras de Aira, que, en efecto, se caracterizan por descripciones cuidadosas de

1 Aira, César, "'Me gustaría ser un buen ejemplo de compromiso con la literatura' Entrevista a César Aira", con Ernesto Escobar Ulloa, en: *Barcelona Review*, 44, 2004, <http://www.barcelonareview.com/44/s_ca.htm> (12 de septiembre de 2013).

unas pocas escenas de gran valor semántico. Pensemos, entre otros, en los retratos narrativos del kiosco de diarios como foco de las actividades públicas de un barrio pequeño burgués en *El sueño* (1998) o los encuentros del narrador con una joven en un café de Pringles en *El cumpleaños* (2001). Dada la proclividad de los textos de Aira a lo visual, escénico, además de dialógico, sorprende que, de todas sus obras abigarradas, solo dos hayan sido llevadas a la pantalla: las novelas *La prueba* (1992) y *La guerra de los gimnasios* (1992). El director de ambas adaptaciones es el argentino Diego Lerman (*1976).

En este ensayo, propongo iluminar algunos de los lazos intermediales entre *La prueba* de Aira y la adaptación cinematográfica libre, el filme *Tan de repente* de Lerman de 2002. Mi acercamiento no pretende hacer justicia a las poéticas singulares de los mundos narrativos airianos, que se germinan como un tapiz de 'novelas-nodos' y se desarrollan, recombinan, inspiran y cuestionan mutuamente. Tampoco aspiro a dar una imagen panorámica del conjunto de la obra cinematográfica heterogénea de Lerman, que consiste hasta la fecha en dos cortometrajes, un documental y cuatro largometrajes. El presente enfoque en un trozo, no de vida, sino del mundo ficticio de Aira, que inspiró otro trozo, la película de Lerman, pretende ayudar a revelar relaciones intermediales, destilar características fílmicas de la novela y viceversa, mostrar elementos novelescos en el filme y, por ende, investigar las conexiones recíprocas entre texto y película. Estas revelan cómo la práctica de la adaptación trasciende los tradicionales criterios de fidelidad realista y apunta a un concepto de adaptación como "translación" creativa de un medio a otro equivalente.

Sin miedo a la exageración, se puede calificar de frenético el ritmo de publicaciones de obras de ficción por parte de César Aira. Con sus ya 80 publicaciones de colecciones de cuentos, novelas, traducciones literarias y ensayos críticos (entre otros, sobre Copi, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini), Aira es uno de los autores argentinos contemporáneos más prolíficos y conocidos por toda Hispanoamérica y, gracias a numerosas traducciones de su narrativa, también uno de los más visibles a nivel internacional. Su prosa combina elementos tanto híper como surrealistas: la suya es una narrativa hiperrealista en cuanto a las descripciones de los espacios, las tramas iniciales, los usos

de coloquialismos y la jerga porteña contemporánea, y surrealista con respecto a las intrusiones de eventos inesperados, absurdos y fabulosos. En sus textos, el mundo pequeñoburgués porteño, sobre todo el del barrio de Flores, es invadido por seres fantásticos, entre estos, zombis, gusanos fosforescentes de color neón, que, sin embargo, suelen sufrir de problemas extremadamente banales. Es probablemente esa combinación de características —la atención minuciosa prestada a la realidad porteña de los últimos años del siglo xx y la fabulación delirante— la que cautivó al estudiante de cinematografía Diego Lerman y le inspiró a concebir sus primeras obras como postfabulaciones a partir de una *nouvelle* de Aira. La primera obra fílmica de Lerman fue el cortometraje *La prueba*, filme experimental de unos 18 minutos, producido junto con amigos de la facultad de cinematografía en 1999. Este corto no tiene distribuidora.[2] Su primer largometraje, basado en el mismo texto airiano, fue *Tan de repente*, producido tres años más tarde, en 2002. Después, Lerman ha dirigido el corto *La guerra de los gimnasios* (2005, inspirado por la novela homónima de Aira), el largometraje *Mientras tanto* (2006), el documental *Servicios prestados* (2008) y los largometrajes *La mirada invisible* (2010, sobre la novela *Ciencias morales* de Martín Kohan) y *Refugiado* (2014), esta última estrenada en el Festival de Cannes del mismo año.

El filme *La prueba* se puede calificar de bosquejo visual de *Tan de repente*: las actrices que interpretan a las tres protagonistas son las mismas en ambas obras. La trama del corto —un encuentro fortuito entre tres chicas y una subsecuente prueba de amor— sigue siendo el catalizador narrativo inicial de los primeros 10 minutos del largometraje, que luego se desarrolla y expande considerablemente en los restantes 80 minutos. *La prueba* remite al texto escrito de manera directa: los diálogos de la película son casi idénticos a los de la novela; además, el filme se subdivide en capítulos, encabezados por subtítulos

2 Véase al respecto: <http://www.cinemanacional.om/pelicula/la-prueba>. Agradezco a Donald Keenan por la información en cuanto a la existencia de este primer filme de Lerman y a Sven Pöttig y Giorgina Mesiano por ayudarme a conseguir una copia del mismo.

que aluden a los tres escenarios principales descritos en la novela. En el largometraje se han modificado estas adaptaciones lingüísticas y estructurales directas. La relativa fidelidad de la adaptación en el corto ha abierto paso a una translación más emancipada. Mientras que *La prueba* está, como indica en su entradilla, "libremente inspirada" en el texto de Aira, en *Tan de repente*, solo "algunos personajes y situaciones fueron tomados de la novela *La prueba* de César Aira" (títulos de crédito, *Tan de repente*). Dada la riqueza de experimentación intermedial entre la novela de Aira y el segundo filme de Lerman, se estudiarán en el presente trabajo los nexos en particular entre el texto de Aira y el largometraje de Lerman, con algunas pocas referencias a su cortometraje.

Las poéticas de Aira y Lerman se asemejan en cuanto a su valoración de las técnicas del experimento y de la improvisación. Sus ficciones se gestionan a partir del planteo de una escena mínima, que se vuelve germen narrativo para fabular en el caso de Aira y con o posfabular (tanto en el corto como en el largometraje) en el de Lerman. Más allá de las improvisaciones intra e intermediales, una temática recurrente en las obras de ambos artistas es la yuxtaposición entre lo cotidiano en toda su nimiedad y lo insólito exuberante y desbordante. De tales choques de mundos y cosmovisiones irreconciliables y de superposiciones entre lo banal y lo fantástico en *La prueba* de Aira y *Tan de repente* de Lerman surgen momentos de gran potencial narrativo, que hacen recordar el concepto de lo maravilloso cotidiano surrealista planteado por Louis Aragon en *Le paysan de Paris*.[3]

Según Aira, el comienzo de su arte se sitúa en las "posibilid[ades] de crear escenas".[4] Describe su modus operandi de manera siguiente:

3 En su prefacio a *Le paysan de Paris*, Aragon plantea el sentimiento de lo maravilloso cotidiano ("le sentiment du merveilleux quotidien", Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1953, p. 16) como proyecto de insurrección, tanto estética como epistemológica, en contra de una realidad banal. Lo percibe como cambio o expansión de perspectivas, que incluirán tanto la observación realista como visiones subjetivas hacia una nueva realidad más amplia.

4 Alfieri, Carlos, "César Aira. Un repaso a la literatura argentina", en: *Conversaciones. Entrevistas a César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater*, Buenos Aires, Katz Editores, 2008, p. 15.

> Empiezo a partir de… algo que surge que me parece atractivo.., o por lo menos potable, y arranco a ciegas, no sé muy bien hacia donde va a ir el texto, porque las ideas son siempre de una escena de comienzo, apenas de una posibilidad. Y después, voy escribiendo… Me abro a lo que pasa, a lo que me ha pasado ese día, el día anterior, a cosas que veo por la televisión, a programas frívolos de figuras de espectáculo, a algunas de esas comedias costumbristas que siempre hay (la televisión es una gran fuente de surrealismo involuntario). Por supuesto, también están las lecturas, el cine, las charlas… Y está el barrio, la gente, las calles (yo soy muy caminador).[5]

En alguna de sus caminatas habrá soñado u observado una escena similar a la que sirvió de punto de partida de su novela *La prueba* y de las dos versiones cinematográficas libres de Lerman. El acontecimiento catalizador de la obra narrativa y de los filmes es sencillo: Marcia, una muchacha insegura y cándida, es acosada en la calle por dos chicas a las que el narrador se refiere como punks, Mao y Lenin. Por un motivo que no se explica, Mao se declara enamorada de Marcia y se empeña en demostrarle su amor, además de presionarla para que tenga sexo con ella. La novela empieza de modo exabrupto:

> —¿Querés coger?
> A Marcia la sorpresa le hizo incomprensible la pregunta.[6]

Ese inicio *in medias res*, en el que Marcia es introducida como figura pasiva y perpleja de puro estupor, en forma de objeto gramatical indirecto, no se desarrolla hasta varias páginas siguientes. Después de la pregunta inicial tajante y la reacción de sopor que causa en la oyente, la voz narrativa abandona el diálogo iniciado para describir

5 Alfieri, "César Aira. Un repaso a la literatura argentina", pp. 25-26.

6 Aira, César, *La prueba*, Buenos Aires 2002, Era, p. 7. Todas las citas son de esta edición. A partir de ahora, se indican las páginas entre paréntesis. Cabe precisar que Aira, en su afán experimentador incluso con respecto a sus propios textos publicados, ha modificado los comienzos de esta obra. En las primeras dos ediciones, en el lugar de la palabra "coger" aparece la letra "c" seguida por tres puntos suspensivos; a partir de la tercera edición, esa abreviación es reemplazada por la palabra completa.

durante unas cinco páginas el lugar del encuentro. El *setting* inicial es la zona peatonal en un barrio porteño al anochecer, llena de grupos de jóvenes, sonorizada por música rock de los altoparlantes de varias disquerías. Marcia, una chica de 16 años algo gordita, sola, camina por la calle y observa el ir y venir de los chicos en su "sociabilidad inestable…, [ellos] parecían llegar o irse, y sobre todo mantener la cantidad" (9-10) Se describe a sí misma con cierto distanciamiento, en forma de tercera persona. Camina "envuelta en su aureola, en sus dieciséis años... Se diría un fantasma, que era invisible" (11). El gesto de esta elipsis es parecido al movimiento cinematográfico del *sweeping panorama* de una cámara que se aleja de los seres humanos para enfocarse en su contexto.[7] La elipsis se introduce justo después de la pregunta en forma de exabrupto del comienzo, que, en consecuencia, carece de toda contextualización durante varias páginas.

A diferencia de la trama sucinta y del lenguaje lacónico de los diálogos, el discurso de *La prueba* es sinuoso y avanza de modo intempestivo. La interrupción —discursiva, semántica, sintáctica entre otras—, se convierte en técnica narrativa primordial. Su efecto es el de crear tensión y suspenso. Se interrumpen los diálogos por pasajes descriptivos largos como en el comienzo; se interrumpen exposiciones de ideas enunciadas por los personajes por parte de sus interlocutores; y, finalmente, se interrumpen o infiltran varios narradores. Entre estos últimos, todos en tercera persona, se encuentra la voz de Marcia, que a menudo se presenta en forma de monólogo y también a modo de una voz ambigua, en parte omnisciente y en parte con conocimiento limitado, una perspectiva más crítica, auto-crítica y metapoética en estilo indirecto libre, además de hallarse también alteraciones entre narradores intra y extradiegéticos.

Después de diez páginas y varias reiteraciones de la pregunta de la desconocida, Marcia reacciona, primero con una expresión de exaspe-

---

7 Esta técnica narrativa es prominente en muchas obras literarias y adaptaciones cinematográficas latinoamericanas. Un ejemplo sería *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y las varias adaptaciones cinematográficas de la misma, en donde el espacio es presentado con tanto detalle, que se convierte en personaje de la trama.

ración: "¡Pero por qué me tenía que tocar a mí!" (17). La respuesta le sorprende de nuevo: "Vos sabés por qué… Lo que te dije es cierto. Fue verte y quererte. Sos la que yo quiero" (17). La violencia verbal y terquedad de la acosadora Mao, combinada con su uso retórico del clisé del amor a primera vista, surten efecto: Marcia consiente en que pasen unas horas juntas, por pura curiosidad y solo para hablar, como precisa. El texto narra las charlas de las tres chicas, primero en las calles del barrio y luego en un Pumper Nic, restaurante de cadena de comida rápida.[8] El tercer y último *setting* de *La prueba* es un supermercado. La novela termina en un clímax literalmente explosivo, en el que Mao lleva a cabo su prueba de amor.[9] Esta sobrepasa todas las expectativas de Marcia, quien había pensado "en un clásico en materia de pruebas de amor (un clásico aunque nadie lo hubiera hecho nunca): robar algo de un supermercado y regalárselo. Era el equivalente de lo que antaño habría sido matar a un dragón" (54). La prueba de Mao y de su amiga Lenin, quien a estas alturas también se declara por lo menos parcialmente enamorada de Marcia, consiste en un violento robo de un supermercado Disco, que conlleva una serie de asesinatos cruentos de clientes y empleados, y culmina en una explosión final.

En este espectáculo que parece salir de una película de horror, Marcia asume la posición de una observadora distanciada, a diferencia de los rehenes y víctimas y las dos actantes, Mao y Lenin, quienes proceden con efectividad escalofriante, desde el desconectar del sistema de alarma a la matanza del personal de seguridad y al anuncio

8 La cadena cerró en 1999 tras declararse en bancarrota.

9 Varios críticos de la obra de Aira subrayan el estatus peculiar de los finales de sus novelas. Véase al respecto Montoya Juárez, Jesús, "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa", en: Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 60-61 y García Díaz, Teresa, "Prólogo", en: Teresa García Díaz (ed.), *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 13-15. Aira mismo describe que por causa de su impaciencia, a menudo quiere "terminar rápido lo que estoy haciendo, los mato a todos o provoco una catástrofe para acabar" (Alfieri, "César Aira. Un repaso a la literatura argentina", p. 27).

del robo por todos los parlantes: "este supermercado ha sido atacado por el comando del Amor. Si colaboran, no habrá muchos heridos o muertos. Algunos sí habrá, porque el amor es exigente" (p. 60). Esta tercera parte del texto de Aira, la prueba propiamente dicha, que termina en un mar de sangre, se narra de modo despiadado, incluso con elementos de *slapstick.* Entre varios otros, se describe el asesinato de un hombre, quien muere quemado vivo por Lenin, que le ataca en la sección de lácteos: "El gordo, que debía creerse una locomotora humana, alcanzó a subir entre los yogures. En una fracción de segundo… estaba bañado en nafta y una certera patada de Lenin lo hacía caer de espaldas. No había tocado el suelo que ya se incendiaba. ¿Le habría tirado un fósforo? Nadie alcanzó a ver. Era una tea. Su campera de plástico se abrasó vistosamente" (62). Al final de esta serie ecfrástica, después de una última explosión desbordante, con fuertes referencias al lenguaje sensacionalista, Mao y Lenin escapan juntas por el vidrio estallado. La novela termina con las frases siguientes: "Dos figuras oscuras sin límites... y en el preciso momento que salían, una tercera sombra se les unió... tres astros huyendo en el gran giro de la noche… y se perdieron en las calles de Flores" (70-71). Los lectores tienen que contentarse con este final abrupto y ambiguo, lejos de las reglas de verosimilitud realista y lejos de toda justicia poética.

La voz narrativa de este texto, como de muchos otros de Aira, es volátil y poco fiable. Patrick O'Connor comenta al respecto: "As often in the text, the narrator's report of Marcia's feelings lack verisimilitude, as if Aira wanted some of his readers not to fully suspend disbelief".[10] En la voz de Marcia se destacan fuertes toques generalizadores (notablemente en cuanto a la cosmovisión punk, como ella sigue llamando la actitud que se puede calificar mejor de nihilismo destructivo) y melodramáticos (en cuanto al amor romántico y al tópico literario de la violencia de la conquista amorosa como batalla, entre otros). Luego, la voz se asemeja a la de un observador extra-

10 O'Connor, Patrick, "César Aira's Simple Lesbians: Passing 'La prueba'", en: *Latin American Literary Review*, 27.54, 1999, p. 26.

diegético metanarrativo, quien cuestiona el estatuto de la narración que se está gestionando, como, por ejemplo, en la siguiente cita: "esta era otra cosa, era… un máximo que se ha alcanzado fuera de la vida, en la locura o en la ficción" (60). *La prueba* es un caso radical de ese ímpetu experimental airiano, que hasta se convierte en una prueba para los lectores, quienes se ven confrontados con el tablero lúdico de personajes, cosas, encuentros inesperados y discursos delirantes. El reto de Federico Nietzsche de *Ecce homo*, según el cual el mejor modo de tratar con tareas grandes es el juego,[11] se conjuga y ejemplifica en muchas de las narraciones de Aira, y la novela en consideración es paradigmática al respecto.

En el corpus crítico sobre la novelística de Aira, *La prueba* no asume un lugar privilegiado. Según Jesús Montoya Juárez, hay tal vez dos Airas, uno "para los críticos más literarios estéticos, cuya predilección [son] reescrituras o deconstrucciones de la tradición (pensemos en *La liebre*, *Ama la cautiva*, *Una novela china* o *Cómo me hice monja*) y el Aira de muchos, el de *La guerra de los gimnasios*, *La serpiente*, *Haikus*, *Yo era una chica moderna* y *Las noches de Flores*".[12] *La prueba*, sin embargo, con su trama resueltamente no estética, metadiscursiva, insólita y en partes obscena, con su final que roza lo gore, no cabe nítidamente en ninguno de los dos campos. Es quizás por esa razón que es discutida muy escasas veces por críticos literarios especialistas en la narrativa de Aira.[13]

Los pocos estudios críticos dedicados al análisis de este texto concuerdan en cuanto a la importancia de las referencias a lo *massmediá-*

11 Fernández, Nancy, *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblios, 2000, p. 61.

12 Montoya Juárez, Jesús, "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa", p. 52.

13 José Luis Martínez Suárez es uno de los pocos críticos que menciona, aunque solo *en passant* el texto en consideración: "*La prueba* cuenta una fábula de amor semilésbico, que encadena una serie de alucinantes peripecias, que desemboca en la nada o casi" (Martínez Suárez, José Luis, "La literatura como simulacro de la memoria", en: Teresa García Díaz (ed.), *César Aira en miniatura. Un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2006, p. 67.

tico visual.[14] El texto se construye a base de descripciones ecfrásticas y alusiones a géneros visuales, en particular el cine, los tebeos y la publicidad televisiva, que abren la obra a posibles adaptaciones intermediales como las de Lerman. Chris Andrews, el traductor de *La prueba* al inglés, resume los giros de la trama, comparándola con una película de horror de baja calidad:

> The most flabbergasting… is a novel called *La prueba* (*The Test*), which begins as a realist, psychologically acute story… then swerves violently to become a kind of B-grade action movie full of graphic violence. Once you're addicted to Aira, you can be disappointed by a swerve like that, but somehow you prefer being disappointed by him to being satisfied by many other writers.[15]

El crítico Patrick O'Connor averigua la influencia del género verbo-visual de los cómics de los años 80 en el cine de Pedro Almodóvar y la narrativa de Aira, sobre todo en cuanto a la representación de las chicas lesbianas punk: "If Almodóvar's and even Aira's lesbians seem at times cartoonish, perhaps what we need to do is rehabilitate the adjective 'cartoonish' from its negative connotations… For better or worse, our… understanding of the punk lesbian… in the last fifteen years comes directly out of the revival of the underground and alternative comix in the 1980s".[16] Concuerdo con esta observación en cuanto a la representación cliché de las dos chicas punk de *La prueba* que pare-

14 Véase al respecto O'Connor, Patrick, "César Aira's Simple Lesbians: Passing 'La prueba'", en: *Latin American Literary Review*, 27.54, 1999, pp. 23-38; Montoya Juárez, Jesús, "Del simulacro a lo real. Hacia un realismo del simulacro", en: *Revista Iberoamericana*, 77, 236-237, 2011, pp. 919-937; Barros, César, "Del 'macrocosmos de la hamburguesa' a 'lo real de la realidad': consumo, sujeto y acción en *La prueba* de César Aira", en: *Revista Hispánica Moderna*, 65.2, 2012, pp. 135-152; y la entrevista con Chris Andrews, traductor al inglés de ya cuatro obras de Aira: "The Chris Andrews Interview", con Scott Bryan Wilson, en: *Quarterly Conversation*, 8, 2007, <http://quaterlyconversation.com/the-chris-andrews-interview> (12 de septiembre de 2013), s. p.

15 Andrews, "The Chris Andrews Interview", s. p.

16 O'Connor, "César Aira's Simple Lesbians: Passing 'La prueba'", p. 28.

cen salir de un cómic, cuya presencia, sin embargo, puede ayudarnos a repensar el valor liberador del discurso de cultura popular que se presenta en la novela de modo distanciado y reciclado.[17]

Finalmente, el crítico Jesús Montoya Juárez describe como fuente del estilo ecfrástico del final de la novela la semiótica *massmediática*: "Los cuerpos, los objetos, los mismos protagonistas adoptan una textura cinematográfica o fotográfica, una densidad de imágenes".[18] La novela de Aira fue escrita en el año 1989, durante un período de hiperinflación en la Argentina. Es influenciada por una sensibilidad visual de finales de los años 80, tiempo de la presidencia menemista, que fue marcada por un *boom* de emisiones audiovisuales como resultado de las privatizaciones de los medios masivos. Josefina Ludmer describe el *sensorium* de esta década como tiempo "del espectáculo y de la imagen y también [de] la violencia del consumo".[19] La reflexión narrativa sobre la presencia de lo visual en el consumismo desenfrenado en *La prueba* evoca su sensibilidad intermedial.

Diez años después de la publicación de la novela de Aira, Diego Lerman retoma las mismas temáticas y las discute en el medio visual *massmediático* por excelencia, fuertemente marcado por la ideología neoliberal del fin del siglo xx y comienzo del siglo xxi: el cine. El hecho de que sus películas *La prueba* y *Tan de repente* sean en blanco y negro, se puede interpretar como primer gesto distanciador de la sugestión multicolor de los medios de comunicación de masas. Las imágenes monocromas son ciertamente insólitas para un espectador del incipiente siglo xxi. Una imagen en blanco y negro siempre es el resultado de una abstracción, y aún más en un contexto de visualizaciones en colores llamativos como lo son los medios masivos de

17 En ese sentido, veo a Aira como sucesor de Manuel Puig, quien también había reinterpretado los discursos *masmediáticos* con sus mensajes generalmente conservadores (la radionovela argentina, el cine de Hollywood de la década de 1940, las letras de tango, etc.) subrayando su potencial positivo y hasta libertador para los lectores concientizados.

18 Montoya Juárez, "Del simulacro a lo real: Hacia un realismo del simulacro", p. 926.

19 Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Perfil, 1992, p. 368.

nuestros días. Las tomas monocromas evocan la estética modernista del pasado siglo xx, la fotografía, el cine neorrealista de los años 50 y la *nouvelle vague* de los 60, que también se desmarcaron nítidamente de las prevalentes estéticas visuales respectivas. La película se plantea desde su inicio como obra (auto)reflexiva que entreteje efectos de distanciamiento en su narración.

En su largometraje *Tan de repente*, Lerman reproduce la primera parte de *La prueba* de Aira, el encuentro y las charlas de las tres jóvenes. Mantiene buena parte de los diálogos y el efecto parcialmente "*non-sense* de la novela".[20] Sin embargo, expande y modifica la tercera parte del texto, que se refiere a la prueba misma. Su obra es ciertamente tan hiperrealista, aunque menos fantástica que la de Aira.

Lerman, y en ese gesto se asemeja a Aira, se toma la libertad de postfabular. Su largometraje no es una adaptación exacta siguiendo los criterios de fidelidad textual tradicionales, sino que el filme traduce, o más bien traslada, la escena clave a la pantalla para luego seguir experimentando con ella. En una entrevista, el director describe que el montaje de la película fue acumulativo y colectivo, resultado de mucha espontaneidad. El rodaje se llevó a cabo durante unos fines de semana entre compañeros de la facultad. Con las primeras imágenes y escenas del cortometraje, las que le sirvieron de fichero visual, el director le presentó el proyecto a la prestigiosa productora de Lita Stantic.[21]

Tan de repente explora el dibujo escénico de Aira bajo nuevas premisas y en contextos sociopolíticos más agravados, durante un tiempo marcado por el desastre del colapso económico argentino en 2002. La obra, concebida como trabajo final de un grupo de estudiantes de cine, producida con un presupuesto extremadamente modesto, generó un proceso de identificación singular y se convirtió en pocos meses

20 Montoya Juárez, "Del simulacro a lo real. Hacia un realismo del simulacro", p. 922.

21 Luque, Ariel, "Tan de repente: un film sobre los desvíos de la vida", en: *Cine Vivo*, 12 de septiembre de 2008, <http://www.cinevivo.org/home/?tpl=home_nota&idcontenido=2138> (12 de septiembre de 2013), s. p.

en una de las películas más resonantes del nuevo cine argentino. *Tan de repente*, que recibió su título de una cita de la abuela del director, quien también actuó en una corta escena ("Making Of", véase el DVD de *Tan de repente*), se estrenó en 22 países y ganó 20 premios, entre estos, el del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, el Leopardo de plata del Festival de Locarno y premios de los festivales de cine de Biarritz, Viena, Huelva, París (Premio al Mejor Nuevo Director), Londres, La Habana, Las Palmas, Estambul, Sarajevo, Hong Kong, Singapur, del Melbourne Film Fest y del Sydney Gay and Lesbian Film Fest.

La relación entre texto y cine ejemplifica el concepto de adaptación como "translación" propuesto por Robert Stam:

> Do not adaptations "adapt to" changing environments and changing tastes, as well as to a new medium, with its distinct industrial demands, commercial pressures, censorship taboos, and aesthetic norms? And are adaptations not a hybrid form… the meeting place of different "species"? (…) My goal here is … to deconstruct the unstated doxa…, which subtly construct the subaltern status of adaptation, and then to point to alternative perspectives.[22]

Tanto en la novela como en las dos películas inspiradas por esta se destaca el principio de la igualdad de los medios artísticos. Ni el texto de Aira se postula como original (es también una adaptación de escenas previamente vistas, leídas o escuchadas) ni las películas de Lerman parecen padecer de miedo a una imitación servil. El postfabular fílmico se plantea como continuación igual y origen potencial para nuevos experimentos artísticos.

Mientras que el cortometraje *La prueba* termina con la llegada de las tres chicas a las orillas del mar y el comentario desilusionado concluyente de Marcia: "se veía más lindo por televisión", *Tan de repente* va más allá del desencanto y se confronta directamente con las duras realidades y la precariedad extrema después del colapso económico

22 Stam, Robert, *Literature Through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, New York, Wiley-Blackwell, 2004, pp. 3-4.

de diciembre de 2001.[23] En el largometraje, estas nuevas perspectivas se insertan sobre todo a través de la descripción de la prueba misma, que es menos onírica que su predecesora en el texto de Aira. La demostración de amor por parte de Mao consiste ahora en un viaje de iniciación en múltiples sentidos: en su charla en el Pumper Nic, Marcia menciona que nunca antes ha visto el mar. Entonces Mao y Lenin roban un taxi y la llevan a la costa. Ese giro inicia un pasaje fuera de Buenos Aires y al interior del país que lleva a una serie de encuentros inesperados; la película se vuelve así una *road movie* parcial. Durante sus viajes en autostop, las chicas se encuentran con varios personajes, entre estos, un camionero machista y una oceanóloga parlanchina, quienes les cuentan sus respectivas biografías y realidades cotidianas.[24] Por azar, llegan a Rosario, ciudad en donde vive una tía abuela de Lenin, Blanca. Las tres se quedan con ella y sus inquilinos por unos días. Las diversas entidades enunciativas ambiguas de la novela de Aira se traducen ahora por una multiplicación de personajes fílmicos: además de las aventuras de las tres viajeras, se narran trozos de las biografías de Blanca y de sus inquilinos, la pintora Delia y el estudiante de Biología Felipe.

La escena catalizadora de la novela de Aira fue un acoso callejero en un barrio porteño, la cual se puede concebir como narración de una iniciación para Marcia, Lenin y Mao, y también para sus lectores. Estas iniciaciones se refieren a las yuxtaposiciones de cosmovisiones opuestas, al cuestionar de estereotipos, al juego irreverente con nocio-

---

23 La producción del largometraje está nítidamente marcada por la situación económica desoladora. Lerman mismo describe que en el barrio en que se encontraba la casa de la figura de Blanca, "habían saqueado un par de fábricas poco tiempo antes". Debido a la precariedad, "el rodaje fue muy rigoroso, en cuatro jornadas y dos fines de semanas largos". La actriz Tatiana Saphir (Marcia) recuerda que "teníamos muy poco material, pocos rollos de filme… o sea, filmamos con mucha responsabilidad, no se podía repetir mucho" ("Making Of", véase el DVD *Tan de repente*).

24 En este aspecto del narrar historias múltiples y cotidianas, *Tan de repente* es comparable a la película *Historias mínimas*, estrenada también en 2002, otro filme fundador del conjunto que se dio a conocer como nuevo cinema argentino.

nes narratológicas y su crítica de representación —¿quién habla por quién?, ¿quién define lo que es normal, punk y lo que es burgués?—. De modo paralelo, el filme de Lerman narra una serie de iniciaciones comparables (aunque no sinónimas): entre ellas, se destacan la iniciación lésbica sexual de Marcia, la revaloración de lazos familiares por Lenin, quien cuida a su tía abuela y llora desgarradoramente después del fallecimiento súbito de esta. En Mao, finalmente, se manifiesta un nuevo sentido de responsabilidad: al ver la pobreza de la casa, roba alimentos en un supermercado (guiño a la novela) y, con un delantal florido puesto encima de su ropa negra y los zapatos Doc Martens, cocina una cena para todos los habitantes de la casa.

Más allá de estas iniciaciones narrativas, en la película, de modo paralelo a la novela, se cuestionan algunas de las "ficciones fundamentales" culturales y sociales de la Argentina del comienzo del siglo xxi. Entre estas se destacan clichés sobre la belleza femenina, definiciones de pareja, de familia y de educación. En una escena bastante elaborada se narra la frustración de Marcia con Mao, quien la abandona después del encuentro sexual. Ahora Marcia percibe y es capaz de criticar tanto el egoísmo de esta como su propia inclinación a la pasividad. Acto seguido, se acerca a Delia y a Lenin, con quienes traba amistades mucho más igualitarias y respetuosas. La líder Mao adquiere características casi maternales; roba por solidaridad y acompaña a Felipe a un acuario para mostrarle los animales que está estudiando. En una entrevista, Lerman describe *Tan de repente* como una "historia de soledades, de encuentros y de contradicciones".[25] Añadiría que es también un filme sobre el potencial fabulador a partir de encuentros azarosos, de entrecruzamientos que producen lo más humano que hay, la comunicación.

En conclusión, la relación entre *La prueba* y *Tan de repente* se caracteriza por afinidades e inspiraciones, en donde la película, en vez de adaptar la escena narrada, la adopta a su medio expresivo para desarrollarla a su vez. En el punto culminante de su novela, Aira introduce

25 Uman, Violeta, "Entrevista con Diego Lerman", en: *Brandongay*, 12 de septiembre de 2013, <http://www.brandongayday.com.ar/cultura/medios_audiovisuales/entrevistas/tanderepente.htm>, s. p.

una pequeña meditación filosófica: "Si todo está permitido… todo se transforma. Es cierto que la transformación es una pregunta" (69). Me permito sacar esta cita de su contexto y presentarla como una *mise en abyme* que une las poéticas de Aira y de Lerman. Ciertamente, la transformación es una pregunta, que, en el mejor de los casos lleva a otras inquisiciones —preguntas, respuestas y discursos nuevos—. Dado el alto grado de estimulación intermedial en las artes argentinas ¿quizás el filme servirá, a su vez, como punto de partida para nuevas translaciones?

Bibliografía

Aira, César, *La prueba*, Buenos Aires, Era, 2002.

Aira, César, "'Me gustaría ser un buen ejemplo de compromiso con la literatura.' Entrevista a César Aira." Con Ernesto Escobar Ulloa, en: *Barcelona Review*, 44, 2004, <http://www.barcelonareview.com/44/s_ca.htm> (29 de mayo de 2018).

Alfieri, Carlos, "César Aira. Un repaso a la literatura argentina", en: *Conversaciones. Entrevistas a César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater*, Buenos Aires, 2008, Katz Editores, pp. 13-55.

Andrews, Chris, "The Chris Andrews Interview", con Scott Bryan Wilson, en: *Quarterly Conversation*, 8, 2007, <http://quarterlyconversation.com/the-chris-andrews-interview> (29 de mayo de 2018).

Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1953.

Barros, César, "Del 'macrocosmos de la hamburguesa' a 'lo real de la realidad': consumo, sujeto y acción en *La prueba* de César Aira", en: *Revista Hispánica Moderna*, 65.2, 2012, pp. 135-152.

Fernández, Nancy, *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblios, 2000.

García Díaz, Teresa, "Prólogo", en: Teresa García Díaz (ed.), *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 9-20.

Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Perfil, 1992.

Luque, Ariel, "Tan de repente: un film sobre los desvíos de la vida", en: *Cine Vivo*, 12 de septiembre de 2008, <http://www.cinevivo.org/home/?tpl=home_nota&idcontenido=2138> (29.05.2018).

Martínez Suárez, José Luis, "La literatura como simulacro de la memoria", en: Teresa García Díaz (ed.), *César Aira en miniatura. Un acercamiento crítico*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 61-78.

Montoya Juárez, Jesús, "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa", en: Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 51-76.

Montoya Juárez, Jesús, "Del simulacro a lo real: Hacia un realismo del simulacro", en: *Revista Iberoamericana*, 77, 236-237, 2011, pp. 919-937.

O'Connor, Patrick, "César Aira's Simple Lesbians: Passing 'La prueba'", en: *Latin American Literary Review*, 27.54, 1999, pp. 23-38.

Stam, Robert, *Literature Through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, New York, Wiley-Blackwell, 2004.

Uman, Violeta, "Entrevista con Diego Lerman", en: *Brandongay*, 12 de septiembre de 2013, <http://www.brandongayday.com.ar/cultura/medios_audiovisuales/entrevistas/tanderepente.htm>.

Filmografía

Lerman, Diego, *La prueba*, Argentina 1999.

Lerman, Diego, *Tan de repente*, Argentina/Países Bajos 2002.

Sorín, Carlos, *Historias* mínimas, Argentina/España 2002.

“De eso (no) se habla” en la obra de Lucía Puenzo

Isabel Maurer Queipo

Lucía Puenzo (1976*) pertenece a una nueva generación del cine con una *plume d’auteur* propia, con una mirada singular y personal.[1] Además, junto con por ejemplo, Albertina Carri y Lucrecia Martel Puenzo se ha convertido en una de las escritoras y directoras más famosas del cine argentino contemporáneo. En 2010 fue elegida por la prestigiosa revista literaria inglesa *Granta* como uno de los veinte escritores jóvenes más importantes de lengua española.[2]

1 Para ella “lo más importante que tiene cualquier libro o film: [es] que sea personal, que uno pueda pensar en el mundo de quien lo hizo”. Puenzo, Lucía, en: Óscar Ranzani: “Entrevista a Lucía Puenzo, que presenta *El niño pez* en el festival. ‘Los dos personajes son muy amorales’”, en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12776-2009-02-06.html>.

2 Lucía Puenzo participó en el ciclo de entrevistas “Hablemos de tu libro” que organiza Flavia Pitella. Véase, de esta última, “La ferocidad de la perfección de los cuerpos”, en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna-cadencia/item/la-ferocidad-de-la-perfeccion-de-los-cuerpos.html>.

Hasta hoy en día ha publicado cinco novelas (*El niño pez*, 2004; *9 minutos*, 2005; *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, 2007; *La furia de la langosta*, 2010; *Wakolda*, 2011) y ha realizado tres largometrajes (*XXY*, 2007, basado en el cuento corto *Cinismo* de su marido Sergio Bizzio; *El niño pez*, 2009, basado en su propia novela con el mismo título; al igual que *Wakolda*, 2013). Son precisamente las adaptaciones cinematográficas las que desempeñan un rol tan importante en su trabajo como autora, guionista y directora.

XXY, *El niño pez* y *Wakolda*, temas y conceptos

En todas sus adaptaciones y obras Puenzo nos presenta temas delicados de los que no se habla: *XXY* cuenta la historia de Alex, un/a adolescente que a causa de su hermafroditismo vive con sus padres en una cabaña aislada en las afueras de Piriápolis. Durante la visita de una pareja de amigos, Alex y el hijo de estos empiezan a tener una relación (sexual). Aquí, Puenzo toca el tema de lo indefinible y lo inclasificable de la identidad genérica y lo corporal, que ya había sido tratado en obras como *El común olvido* (2002) de Sylvia Molloy o en la obra de Marosa di Giorgio (1932-2004):

> La regulación de los cuerpos y las sexualidades (que comprometen directamente al cuerpo) favorece una práctica dominante considerada como válida o normal excluyendo y relegando a los márgenes todas los demás cuerpos y prácticas. El cuerpo y la sexualidad se convierten entonces en lugares de inscripción del poder mediante la aplicación de una norma excluyente. Como dice Foucault, la sexualidad está subordinada a un triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo.[3]

3 Guilhem Bouhaben, Nadège, “Representación de nuevas formas de placer-saber como estrategia de resistencia en la obra de Marosa di Giorgio (1932-2004)”, 2017, en: <http://www.hispanistentag2017.romanistik.uni-muenchen.de/sektionen/literaturwissenschaft/diversidad_funcional/abstracts_i2/index.html>.

El niño pez trata del amor entre dos chicas de diferentes clases sociales, Lala y Guayi, y relata el presunto asesinato del padre de Lala, el embarazo no deseado de Guayi y una leyenda alrededor de un niño pez.

Wakolda

Con *Wakolda* Puenzo nos presenta otro tema delicado: la historia impactante del médico nazi Josef Mengele, que después del genocidio durante la Segunda Guerra Mundial se fuga a Latinoamérica, en donde nunca fue capturado, muriendo finalmente en el año 1979 ahogado en una playa de Bertioga, Brasil.[4] El "ángel de la muerte" había llevado a cabo experimentos íncreiblemente crueles con los internos de los campos de concentración nazis (sobre todo con gemelos), intentando cambiar el color de los ojos. Los extraía y los colocaba en una pared a modo de muestrario de las variedades heterócromas que existían, una actitud que lo asemejaba a un Dios todopoderoso, a un creador divino de seres humanos, lo que es simbolizado en *Wakolda* en la producción en serie de muñecas de "raza aria", como, por ejemplo, la muñeca aria Herlitzka (que en la película no aparece), la que contrasta con Wakolda, la muñeca mapuche que lleva un secreto en su barriga (que tampoco aparece en la película). Además, consigue experimentar con los gemelos recién nacidos de la madre. Al final, los cazadores aparecen en el escenario para atraparlo.

4 "En su camino hacia la Patagonia en 1959, el científico alemán conoce a una familia que lo acoge en su nuevo hostal. Pronto el interés entre ellos crece aunque la familia ignora que este hombre sofisticado y culto no es otro que el criminal nazi Josef Mengele, perseguido por el servicio de inteligencia israelí. Su carisma y misterio seducen sobre todo a la hija, cuyo físico a su vez fascina al médico. Lilith es una adolescente rubia, de piel muy blanca y grandes ojos azules, casi perfecta para Mengele, pero que apenas mide algo más de un metro. En Lilith, como en las muñecas de asombroso ideal estético ario que fabrica artesanalmente el padre, Josef revive todas sus obsesiones sobre la pureza y la perfección" (<http://www.duomoediciones.com/es/catalogo-editorial/publicacion-739.htm>).

Según Lilith, la protagonista presuntamente discapacitada, Wakolda era la muñeca más rara de todas y se asemejaba a ella: "A papá se le metió en la cabeza hacer una muñeca con un corazón mecánico, le gustaba que fueran todas distintas. ¡A mí también! Por eso elegí a Wakolda, era la más rara de todas, igual que yo".[5] Así, Puenzo nos presenta un elogio humano de la diferencia, de la diversidad, de la individualidad.

Helmut Gregor conoce por casualidad a Lilith y a su familia en Patagonia y consigue alojarse en la pensión de ellos en Bariloche, ciudad donde presuntamente trabaja con animales y los aspectos del crecimiento.[6] Pronto se hace amigo de Lilith, quien le atrae por su, a primera vista, belleza perfecta (tipo raza aria/Herlitzka) y, después, por su enanismo, aunque en la versión fílmica la protagonista tenga poca semejanza con una liliputania.

No obstante, los rasgos físicos de Lilith "se apartan de la norma representada por las tablas de crecimiento que indican la estatura esperable para su edad cronológica" y "pese a poseer una gran belleza natural como 'marca ineludible de su origen', no logra alcanzar los parámetros estéticos convencionales".[7] En el libro, Puenzo la describe de la manera siguiente:

> Visiblemente pequeña en tamaño para su edad, pero con miembros de medidas normales para ser llamada una enana y demasiado grande para ser incluida en los parámetros liliputienses, la nena que daba saltos cada vez más veloces frente a sus ojos era un ejemplo que desafiaba uno

5 Puenzo, Lucía, *Wakolda*, Buenos Aires 2013 (película).

6 Dice Lucía Puenzo que "el tiempo que Joseph Mengele pasó en Bariloche es el período más misterioso de su escondite en América Latina. Lo único que se sabe es que él trabajó como veterinario, experimentando con el ganado argentino, mientras que, en secreto, continuó sus investigaciones comprando muestras de sangre de mujeres embarazadas" (Bazurto, Victoria, *El médico alemán. Lucía Puenzo* (2013). Dossier en: <www.cinespagnol-nantes.com/.../DP-Médico-alemán-2015.pdf>, aquí 6).

7 Heffes, Alejandra/Bertone María, Agustina, "La perfección de la forma: Una mirada sobre Wakolda", en: *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 3, 2015, pp. 116-139, <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura> (última consulta 8 de septiembre de 2017), aquí p. 119.

de sus [de Mengele] campos de investigación predilectos: el enanismo, entendido como expresión ejemplar de lo anormal.[8]

Puenzo tematiza los aspectos de lo normal, anormal, de la belleza y de la estética en todas sus obras, en su contenido y en su forma. En *Wakolda*, en cuanto a la belleza, Puenzo alude al fuerte enlace entre la diversidad funcional y la estética: la diversidad funcional, además de ser un tema social, político y científico, desde siempre ha sido también un tema estético que pertenece a la historia de la belleza y de la fealdad, ya que "la opresión que sufrieron y sufren las personas con discapacidad se debe principalmente a que no se corresponden con el mito (eugenésico y darwinista) de la 'perfección corporal e intelectual' o al ideal del 'cuerpo perfecto'",[9] que desde siempre ha logrado "ocupar un espacio importante en la cultura visual".[10] En referencia a la cultura visual existen algunos estudios imprescindibles sobre la estética de la fealdad, empezando con la obra temprana de Karl Rosenkranz (*Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853); sin embargo, aún hay pocos estudios académicos sobre la relación entre estética y discapacidad. La representación de la fealdad y de lo grotesco, de la figura discapacitada o deformada, era utilizada en el arte, en primer lugar, para resaltar la belleza del protagonista,[11] para "causar temor o sumisión" y "marcar

8 Puenzo, Lucía, *Wakolda*, Buenos Aires, Emecé, 2011, p. 6.

9 Valencia, Luciano Andrés, "Breve historia de las personas con discapacidad. De la opresión a la lucha por sus derechos", 2014, <http://www.rebelion.org/docs/192745.pdf>.

10 "[…] el cuerpo humano extraordinario, es decir, aquel cuerpo que rebasa las convenciones de la 'normalidad' de sus formas, logra ocupar un espacio importante en la cultura visual" (Herrera, Adrián, "Entre deformación y transformación: cuerpos extraordinarios en la cultura visual reciente", <http://www.hispanistentag2017.romanistik.uni-muenchen.de/sektionen/literaturwissenschaft/diversidad_funcional/abstracts_i2/index.html> (última consulta 8 de septiembre de 2017).

11 "Puede estar tan ligada a la idea de la belleza como cualquier obra, dependiendo en gran medida de la intención que haya tenido el artista al representarla, del mismo modo que no ha que ir de la mano de la fealdad o del grotesco tal y como comúnmente se cree" (Senent Ramos, Marta, *Arte y discapacidad, otra visión del arte*, Castellón de la Plana, M. Senent, 2010, p. 21).

un aspecto que se salía de la cotidianidad".[12] En sus obras importantes sobre la estética, la belleza y la fealdad —*Storia de la bellezza* (2004) y *Storia de la bruttezza* (2007)[13]—, Umberto Eco, ya en la cubierta de este último libro, nos presenta uno de los casos obvios que resalta los aspectos mencionados con la pintura *Matched Lovers* de Quentin Massys, un pintor flamenco que fundó la Escuela de Amberes y que experimentó con nuevos tipos de arte.

Al final, después de la noticia del secuestro de Eichmann, los miembros del servicio secreto israelí intentan capturar también a Mengele, pero este consigue escapar en el último minuto. Esta escena de la fuga forma un marco con el principio de la película, cuando llegan los nazis al lugar paradisíaco.

Como en *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg —película famosa sobre el enanismo con una protagonista realmente liliputiana— *Wakolda* está llena de misterios, de tabúes, de cosas de las que no se hablan. Pero, por otra parte, en *Wakolda*, lo 'no normal', el enanismo, precisamente está expuesto al descubierto, a la luz, examinado y analizado, mientras que lo que es silenciado bajo mentiras es la identidad del que conserva el secreto, Mengele, representante pervertido de la 'normalidad'. El que quiere imponer la 'normalidad' —la ideología nazi— resulta ser el endemoniado relacionado con la maldad, con la banalidad de la maldad descrita célebremente por Hannah Arendt en cuanto a Adolf Eichmann. En su famoso y polémico libro, Arendt representa a Eichmann no como un monstruo cruel y judiófobo, sino como un hombre sin principios que había seguido concienzudamente y escrupulosamente sus deberes, incapaz de reflexionar y, en consecuencia, de separar lo justo de lo injusto, el bien del mal. Para Arendt era un idiota débil y cobarde, un manitas que se sentía tan orgulloso por haber sido un sirviente fiel de Hitler y sus lacayos. El sentido de la ética y de la belleza parecen

12 Senent Ramos, *Arte y discapacidad, otra visión del arte*, p. 36.

13 Eco, Umberto, *Storia de la bellezza*, Milano, Bompiani, 2004 y Eco, Umberto, *Storia de la bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007. En este sentido destacan los capítulos VI y VIII.

esconder y hasta reducir el carácter diabólico y pérfido, indiferente y frío de un hombre, en este caso de Mengele, "que fue capaz de seguir maltratando a personas y animales al mismo tiempo que se sabía perseguido por sus crímenes"[14] y que tenía el poder de estigmatizar, de etiquetar y de definir lo que era normal o no, los que valían y los que no valían.

En la película, este sentido de la ética y belleza se destaca, por ejemplo, con la visualización del paisaje impresionante y sublime de Patagonia o con la libreta del mismo Gregor, esa pequeña obra de arte que lo convierte en un artista. Sáez destaca que "la cámara se detiene en cada una de las páginas bellamente dibujadas en tinta por Andy Riva, el mismo artista que ilustró las escenas más violentas de *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012)".[15]

Gregor mismo subraya que "los poetas escriben lo que ven, los pintores lo pintan y que él [Gregor] mide y pesa lo que le interesa".

En todos sus trabajos, Puenzo tiene en cuenta el uso de temas transgresivos, las formas mediales y estéticas, el funcionamiento y las teorías, los mecanismos y las características diferentes de la narrativa y la cinematografía para obtener así cierto efecto en el público y transmitir sus ideas y convicciones. Así, el tema de la diversidad funcional, del enanismo, llega a través del cine de forma atractiva, estética y espectacular a un gran público, pudiendo así abrir el camino a una sensibilización de los espectadores. El cine, en general, así como la novela gráfica y las artes escénicas, se convierten últimamente en los géneros y vehículos más importantes que se ocupan de temas delicados.

---

14 "Su analogía y semejanza a lo que sucedió en la realidad, como no podía ser de otra manera para acabar una obra redonda, tiene tintes francamente repulsivos sobre la forma de actuar de este enfermo mental que fue capaz de seguir maltratando a personas y animales al mismo tiempo que se sabía perseguido por sus crímenes" (García, José Luis, "*El médico alemán. Wakolda*. Huyendo impunemente y al mismo tiempo jeringando a los demás", 2013, en: *Cinestel*, <http://www.cinestel.com/medico-aleman-wakolda-lucia-puenzo/>.

15 Sáez, Liliana, "La seducción del mal", en: *El espectador imaginario*, 2013, <http://www.elespectadorimaginario.com/wakolda/9/>, 46.

Texto-guion-película

En lo siguiente se concentrará el análisis en el fenómeno que forma la relación entre texto-guion-película con referencia a las múltiples afirmaciones públicas de la autora misma, lo que, ciertamente, también forma parte de su estrategia de mercadotecnia: en sus numerosas entrevistas, la directora argentina nos ofrece sus propios conceptos estéticos en cuanto a la diferencia entre texto e imagen, libro y película.

Lucía Puenzo muestra un gozo por temas incómodos, siguiendo así modelos como el de la gran precursora María Luisa Bemberg. Al igual que esta, Puenzo presenta cierta crítica social con su fascinación por el ser diferente, las anomalías, la obsesión por el cuerpo perfecto, por lo perfecto en general, las deformidades, enfermedades hereditarias como el enanismo,[16] las transgresiones y deconstruciones de lo bueno y lo malo, de lo amoral[17] y de lo anormal, las variantes sexuales, la violencia casera y psíquica, las violaciones de la mujer, de los géneros y de las reglas establecidas, el poder político, la familia, lo burgués y lo indígena, las diferencias de las clases sociales, lo subversivo y la rebelión, la presentación de "niñas inocentes que generan pasiones atrapantes hasta la muerte", relaciones que están totalmente apoderadas "en estas palabras como lo libidinoso, lo oscuro, la tentación, la transgresión y el deseo".[18]

Camila (1984) de Bemberg —la historia trágica de la real Camila O'Gorman (1825-1848), que en la era del dictador Juan Manuel de Rosas fue ejecutada durante las últimas etapas de su embarazo a causa de su relación prohibida con un sacerdote— encuentra eco en *Wakolda*, en los experimentos del médico nazi y las numerosas matanzas en

---

16 Puenzo, Lucía: "Sí, sin ir más lejos, la obsesión por la perfección de los cuerpos es algo que sigue pasando hoy con muchísima ferocidad. Muchas veces se intenta conseguir de maneras muy brutales" (Pitella, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos").

17 Cf. entrevista a Lucía Puenzo, "Refugio de la Cultura", en: <https://www.facebook.com/video/video.php?v=167804763236488>.

18 Pitella, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos".

los campos de concentración de madres embarazadas judías, gitanas y muchas más de raza no aria.

La última película de Bemberg (*De eso no se habla*, 1993) es la historia de una chica, Charlotte, cuyo enanismo fue escondido por la madre ya que 'de eso no se hablaba'. En *Wakolda* aparece Lilith como hermana de Charlotte, otra niña de baja estatura con la cual Mengele empieza a experimentar con hormonas de crecimiento.

Los temas preferidos de Bemberg no han perdido hoy en día su potencial conflictivo y se actualizan y problematizan de nuevo en obras como las de Puenzo, que los convierte en los centros de su interés sobre lo que sí hay que hablar.

Otro tema muy importante es el tema de lo mediático, de los medios de comunicación, como nos lo muestra ya en su novela *El niño pez*, donde el amigo de la protagonista es una estrella de telenovelas. *La maldición de Jacinta Pichimahuida*[19] se concentra en el mundo de las series y culebrones y, en *La furia de la langosta*, en el periodismo fanático y los programas televisivos que destruyen la vida del protagonista, Razzani, hasta llevarlo a la muerte.

Literatura y cine

Puenzo anota por una parte la fecundación mutua del cine y de la literatura, ya que "escribir literatura y filmar se están encontrando con mucha armonía".[20] En una charla en Casa de América menciona que ya con la introducción del cinematógrafo el lenguaje cinematográfico tuvo una gran influencia en la literatura.[21] En las nuevas formas intermediales de escribir aparecía, por ejemplo, "el modo narrativo objetivo, el cambio

19 Inquietantemente se trata aquí de la serie *Pichimahuida* y de las muertes misteriosas de los protagonistas, mientras que la protagonista de *De eso no se habla* fue asesinada hace poco en su piso.

20 Charla de Lucía Puenzo en Casa de América: "Lucía Puenzo primero escribe y luego rueda", 2011, en: <http://www.youtube.com/watch?v=Wj1LB0tZ0X0>.

21 Charla de Lucía Puenzo en Casa de América, "La palabra en movimiento", 2011, en: <http://www.youtube.com/watch?v=a7QQRCxg3m0>.

de plano, el estilo corto y seco casi sin adjetivación, los diálogos rápidos, cortantes y coloquiales, las estructuras articuladas en secuencias".[22]

Entonces el acercamiento entre literatura y cine para ella "puede ser similar pero también totalmente opuesto".[23] En cuanto a su tercer largometraje, *Wakolda*, comenta:

> La novela y la película son bien diferentes, sobre todo la segunda parte, que en la película tiene una trama diferente, ya que tal y como estaba en la novela se hacía muy difícil trasladarla a imágenes. Al final son la misma historia pero con dos desarrollos diferentes.[24]

La directora argentina —que en general subraya su preferencia por la literatura que para ella "es lo más divertido que hay",[25] y que le "gusta escribir literatura más que guiones y que filmar"[26]— no sigue los conceptos intermediales clásicos, en donde las características de cada medio se nutren y se mezclan mutuamente en el sentido de una escritura fílmica o un cine narrativo. Refiriéndose a *El niño pez* corrobora que no se trata "en lo más mínimo" de un "proyecto novela-película",[27] aunque sí se puedan distinguir ciertos elementos fílmicos en sus textos.[28]

---

22 "La palabra en movimiento", 2011.

23 "La palabra en movimiento", 2011.

24 Lucía Puenzo en Cannes: "Me gusta escribir literatura más que filmar" (Apaolaza, Jon, "NOTICINE.com", en: <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0006544-lucia-puenzo-en-cannes-me-gusta-escribir-literatura-mas-que-filmar/>).

25 "Sin duda prefiero sí la literatura, es lo más divertido que hay", en: Apaolaza, "Lucía Puenzo en Cannes. Me gusta escribir literatura más que filmar".

26 Apaolaza, "Lucía Puenzo en Cannes. Me gusta escribir literatura más que filmar".

27 Entrevista a Lucía Puenzo, Inés Efron y Emme, directora y protagonistas de *El niño pez*, <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/14086>.

28 Matthias Hausmann, en su artículo "*El niño pez* de Lucía Puenzo. ¿El mundo indígena como contra-espacio a las grandes ciudades latinoamericanas?", sostiene que las novelas de Puenzo "han sido frecuentemente calificadas como fílmicas" y subraya los "varios elementos fílmicos" y las "muchas alusiones al mundo del film y de la televisión", sobre todo en *El niño pez*. "No sólo juegan actores de telenovelas un papel importante y las protagonistas miran la televisión frecuentemente, Lala también se ve involucrada en el rodaje de una telenovela [...]" (Hausmann, Matthias, "*El niño pez* de Lucía Puenzo. ¿El mundo indígena

Al contrario, de forma interesante y con cierto toque purista, Puenzo separa y diferencia claramente los dos medios subrayando y valorando los lenguajes específicos de ambos al adaptar un libro, al escribir el guion, al llevarlo a la pantalla. Para la narración tiene en cuenta la función poética, la connotación, la literalidad, la plenitud semántica, las figuras retóricas, las modalidades del discurso o formas de elocución, los géneros literarios[29] y para el cine, el espacio y el tiempo fílmico, el movimiento, el ritmo, la escala, los ángulos, la luz, el tono, el color, el sonido, la composición de la imagen, la estructura narrativa de la película, el montaje.[30]

A causa de estas particularidades de cada medio, a Puenzo una adaptación cinematográfica de un texto le resulta muy costosa[31] y destaca además la soledad y el trabajo en equipo, la libertad y las restricciones, el proceso (*work in progress*) y la construcción, diferencias 'puencianas' entre sus textos y sus películas, la adaptación de una obra propia o ajena durante la creación de una obra y durante el proceso de la transformación mediática. Por una parte, subraya la libertad total de la literatura por el proceso de escribir del autor en soledad, el "estar solo con uno mismo, trabajando"[32] y así hacer lo que uno quiere y poder "'jugar' más que en el cine".[33]

como contra-espacio a las grandes ciudades latinoamericanas?", en: Esther Gimeno Ugalde y Karen Poe Lang (eds.), *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano*, San José, Editorial UCR, 2017, pp. 117-134). Teniendo en cuenta el concepto de la intermedialidad hay que diferenciar entre meras alusiones (temáticas) a lo mediático y el uso (formal) de un 'lenguaje fílmico', considerando los "elementos discursivos, estructurales y estilísticos" como lo ha destacado Christian von Tschilschke y que Puenzo misma rechaza.

29 Cf. García García, Javier, "El lenguaje literario: caracteres y formas. Teoría literaria y gramática", <http://www.rinconcastellano.com/tl/lengualit.html#>.

30 Cf. Ripoll Soria, Xavier, "El lenguaje del cine", en: Página del Departamento de Educación de la Generalidad Catalana, Xarxa telemática educación de cataluña (XTEC), <http://www.xtec.cat/~xripoll/lengua.htm>.

31 "Al contrario, cuando terminé *El niño pez* me prometí no volver a adaptar nada mío porque me costó mucho", Pitella, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos".

32 Apaolaza, "Lucía Puenzo en Cannes. Me gusta escribir literatura más que filmar".

33 "La palabra en movimiento", 2011.

> Terminar *El niño pez* y volver a encerrarme en mi casa para seguir con *La furia de la langosta,* la novela que había dejado cuando empecé con la preproducción de la película, me generó un estado de descanso por esa libertad que da la literatura, en donde no hay limitaciones de ningún tipo; más allá, claro, de las que una misma traiga. Una libertad que solamente encuentro al volver a estar encerrada escribiendo. Todavía me siento mucho más cómoda como escritora.[34]

Por otra parte, hacer una película es un trabajo en equipo,[35] donde "la producción, el recorte, pesa mucho",[36] y un trabajo que confronta al director con las opiniones, ideas y conceptos de los compañeros que también van a marcar e influir finalmente en la obra misma (hay que mencionar que Puenzo trabaja en un ámbito muy familiar con su padre, sus hermanos y su marido). Entonces, la producción de una película no solamente está conectada con las restricciones y límites artísticos, sino también con límites económicos y técnicos para alcanzar una obra perfectamente construida en cada detalle.[37] En este "ejercicio de contracción" siempre hay que gestionar, acortar y reducir lo que estaba en el texto: "Si en la novela dice cincuenta niñitos en un colegio, acá son veinticinco porque no da para más".[38]

---

34 Puenzo en Cinelli, Juan Pablo, "Misterios ocultos bajo el agua", <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/04/11/_-01895141.htm>.

35 "La palabra en movimiento", 2011.

36 "La palabra en movimiento", 2011.

37 "Escribir literatura es el espacio de la libertad absoluta: hacer lo que uno quiere, cuando uno quiere, no hay ninguna limitación más que lo que uno pueda escribir. Y en el cine, cada película es difícil. Algo que ocurre en Argentina es que nosotros somos nuestros propios productores. Más allá de que podamos encontrar un productor, los directores somos los que gestionamos" (Pitella, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos").

38 "Estamos dos años empujando para siete semanas de rodaje que uno la pasa muy bien, y después la edición y demás; pero el armado de la película en el cine es trabajoso. Son cinematografías del límite. Si en la novela dice cincuenta niñitos en un colegio, acá son veinticinco porque no da para más. Todo es acortar, achicar. ¿Cuántos perros? Seis. No, son tres. Vamos poniendo en cajas. No está mal. Es una manera de valorar, después los tres perros que están, los vamos a querer mucho" (Pitella, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos").

> De cantidad de escenas, personajes y vueltas de la historia... En general fue un ejercicio de contracción... en la literatura uno puede escribir sin límites de ningún tipo, en el cine, al menos en el cine que hacemos casi todos en Argentina, todo el tiempo hay que limitarse. Pero hay veces en que los límites que imponen el presupuesto o la cantidad de días de rodaje, pueden ser una ventaja, porque me obligaron a buscar la esencia de la historia, a hacer toda la síntesis posible, y a reescribir hasta estar segura que cada escena que filmara iba a quedar en la película.[39]

Para Puenzo escribir significa libertad, tranquilidad y un trabajo en progreso aunque lento,[40] porque parte de un detalle y sigue intuitivamente paso a paso como en las novelas policiacas, en donde conocemos ya al asesino y vamos conociendo las soluciones del misterio durante la historia. Escribe "sin plan" con una "sensación de puro juego, y cuanto menos sabe hacia dónde va, más divertido le resulta ir descubriéndolo".[41] Durante este proceso de búsqueda se encuentra con "desvíos" que surgen inconscientemente.[42] Al final de este proceso de escritura se topa con la novela final, escrita así más o menos de un tirón, lento y linealmente.

> Como escritora soy muy lenta. Puedo tardar ocho horas con una página. Pero me gusta mucho eso, no tener la menor idea de hacia dónde va la trama. No armo planes ni hojas de ruta, es más bien ir encontrando cada frase. En general no reescribo demasiado. Entonces yo sé que estuve ocho horas con una página, pero bueno, la escribí. El cine es bien dife-

---

39 Santana Mahmut, Fátima, "Lucía Puenzo, *El niño pez*", <http://www.cinecritic.biz/es/index.php?option=com_content&view=article&id=115%3Alucia-puenzo-el-nino-pez&catid=27%3Aentrevistas-recientes&Itemid=34>.

40 Dice que "el proceso es mucho más lento, porque en un buen día [puede] llegar a escribir una página, pero hubo algo de encontrar cómo funcionan esas frases, la música de las palabras... y los libros tienen vidas muy largas y muy gratificantes, de muchos años" (Apaolaza, "Lucía Puenzo en Cannes. Me gusta escribir literatura más que filmar").

41 "En la literatura, donde escribo sin plan, la sensación es de puro juego, y cuanto menos sé hacia dónde voy, más divertido me resulta ir descubriéndolo" (Santana Mahmut, "Lucía Puenzo, *El niño pez*".

42 "La palabra en movimiento", 2011.

> rente, es otro proceso, es trabajo de a muchos, es un equipo, son otros tiempos, es un acercamiento absolutamente distinto.[43]

El guion, elemento de la preproducción de la película, al contrario, sí lo tiene que reescribir varias veces y tener muy en cuenta el lenguaje fílmico. En cuanto a *El niño pez* constata que una vez que entregó la novela se ocupó del guion, el cual lo reescribió varias veces, brindando un resultado bastante distinto.[44] Ahora tiene que partir de imágenes, focalizar lo visual como “una de las claves para hacer cine”:

> A diferencia de la literatura, donde no tengo hoja de ruta, cuando escribo un guión y empiezo la preproducción de una película, trato de trabajar en los aspectos visuales de todas las maneras posibles: estando cerca de los directores de fotografía y arte; pensando en imágenes más que desde el texto o los diálogos. En *El niño pez* dibujé varias secuencias con un storyboardista para ir acercándonos a un lenguaje que fuera despojándose de las palabras, más cuando se viene de un texto literario que es necesario dejar atrás.[45]

Y al igual que el guion, también la película misma con la pre y posproducción, el montaje, etc. consta de múltiples versiones “que tienen que ser trabajadas varias veces”.[46]

En el cine deberá tenerse en cuenta también el aspecto de la dramatización, que domina la transformación del texto a las imágenes en movimiento ya que “el lenguaje fílmico [exige] cambiar toda la estructura dramática”.[47] Todo es construcción circular, una reescritura

---

43 Pitella, “La ferocidad de la perfección de los cuerpos”.

44 Cf. “Entrevista a Lucía Puenzo, Inés Efron y Emme, directora y protagonistas de *El niño pez*”.

45 Puenzo en Cinelli, “Misterios ocultos bajo el agua”.

46 “La palabra en movimiento”, 2011.

47 Puenzo, Lucía/Sárda, Juan, “Hay gente que se ha escandalizado por la distinta procedencia social de las dos chicas, más que por su homosexualidad”, en: <http://www.elcultural.es/noticias/CINE/504250/Lucia_Puenzo-_Hay_gente_que_se_ha_escandalizado_por_la_distinta_procedencia_social_de_las_dos_chicas_mas_que_por_su_homosexualidad>.

permanente y no un proceso lineal como el de la escritura de una novela. En cuanto a *El niño pez* subraya que "la novela se desarrollaba de forma lineal en el tiempo: y en el guión, y más aún en el montaje, [decidió] quebrar la historia, descomponerla en múltiples fragmentos para que el espectador sufriera la misma confusión que los adultos de la historia".[48]

Como ya se ha mencionado, Puenzo ahora se centra en el lenguaje fílmico que diferencia y aleja el guion y la película claramente del texto, del lenguaje narrativo.

> En mis novelas puedo notar las huellas del lapso que tardé en escribirlas. Y en los guiones siento que es más una estructura dramática que uno tiene que completar. Creo que la literatura y el cine no necesariamente se contaminan el uno al otro. En cambio, muchas veces, tiende a pasar en el que escribe literatura, que lo literario tiñe la mirada. Pero algo muy peligroso es que, muchas veces en el cine, en los guiones, lo literario no funciona bien y hay que escaparle a eso. Entonces, algo que yo me encontré cuando empecé a escribir el guión fue la necesidad de escaparme del tinte literario. Es decir, cómo buscar las imágenes, lo visual.[49]

Asimismo, Puenzo compara al autor/director con un arquitecto, con un pintor o un músico en cuanto al ritmo, al clima y al tono, concentrándose no solo en lo visual, sino también en lo conceptual, lo sensual y lo sinestético.[50] En este sentido, realza la importancia del

---

48 Cf. Belinchón, Gregorio, "El deseo es un poderoso motor del mundo", 2009, en: <http://elpais.com/diario/2009/04/24/cine/1240524008_850215.html>.

49 Ranzani, Óscar, "Entrevista a Lucía Puenzo, que presenta El niño pez en el festival: 'Los dos personajes son muy amorales'", 2009, en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12776-2009-02-06.html>.

50 "Hay veces que lo único que tengo claro es hacia donde no quiero ir. No es la teoría ni lo temático lo que me impulsa en un primer momento. Suele ser algún detalle: un personaje que me resulta magnético, una escena a la que quiero llegar, un clima, algo que parece menor pero no lo es. Me gusta la literatura que se deja llevar por las asimetrías y las digresiones. La literatura también es eso: música y ritmo. A veces una frase suena bien aunque no tenga sentido. A partir de ahí va apareciendo la historia, en general de manera bastante misteriosa", en: "Entrevista a Lucía Puenzo, Inés Efron y Emme, directora y protagonistas de *El Niño Pez*".

punto de vista, “el punto de vista óptico”, que enmarca el tono y provoca que “una trama casi idéntica varíe radicalmente”[51] durante la transformación del libro a la película.[52]

De esta forma, maneja en lo que escribe y en lo que filma tonos y climas de manera distinta, ya que mientras en su literatura aparecen “diálogos más desmesurados”, en su cine aparecen “escenas más silenciosas”. En sus novelas existe “un registro humorístico”, el cual jamás se percibe en sus películas, mucho más oscuras, lo que tiene que ver con lo lúdico de la literatura.[53]

Aparte de estas diferencias entre lo narrativo y lo cinematográfico, entre la novela, el guion y la película, Lucía Puenzo también describe las ventajas y desventajas de adaptar un guion de una novela propia o ajena:

> Las ventajas son que yo [en el caso de *El niño pez*] traía el material desde los 23 años. Es decir, hace diez años que estoy macerando la historia. Entonces, mientras escribía una escena yo sabía por qué había inventado cada línea de la historia. Nadie puede conocer tan íntimamente un material como el propio escritor de una novela. En ese sentido, cuando

---

51 “La palabra en movimiento”, 2011.

52 “Fue muy fuerte ver hasta qué nivel el punto de vista condiciona. Puede ser la misma trama, la misma peripecia, si el tono es distinto y el punto de vista es distinto, la historia es otra. Eso fue una sorpresa, entender que por más que la trama fuera la misma se había transformado en una película de género” (Pitella, “La ferocidad de la perfección de los cuerpos”).

53 Como el tono, el punto de vista y lo lúdico influyen en el triángulo de adaptación, el cual se puede ver muy bien en el ejemplo de *El niño pez*: “Las modificaciones son muchísimas porque en la novela el narrador es un perro, mientras que en la película el animal es un personaje pero no el narrador. El de *El niño pez* trae consigo un humor muy cínico. Es un perro sin raza en un mundo de perros de pedigree. Es casi como una prolongación del cuerpo de su dueña, muy provocador. Al correr al perro y ubicarlo en el lugar de un personaje secundario, cambió radicalmente el tono de la historia porque la novela está muy teñida por el humor del narrador. Al correrlo, se fue para adelante el género y apareció una historia mucho más densa, mucho más oscura, en la que el punto de vista pasó del perro a la protagonista” (Ranzani, “Entrevista a Lucía Puenzo, que presenta *El niño pez* en el festival: ‘Los dos personajes son muy amorales’”).

> escribía el guión me resultaba muy fácil traicionarme. Me daba la sensación de que me estaba traicionando con facilidad, que estaba bien encaminada y me encontré en el montaje con que la gran reescritura vino ahí. Fue donde cambió radicalmente el tono y apareció una obra totalmente independiente de la otra, aunque tengan escenas casi idénticas. A personas que leyeron la novela y que vieron la película les resultó llamativo cómo una misma escena puede tener dos tonos muy opuestos.[54]

Por otra parte y en cuanto a sus siguientes adaptaciones, también puede resultar muy difícil "traicionarse a uno mismo" al pasar la novela al guion:

> Creo que se debe a esto que suele decirse sobre lo difícil que es traicionarse a uno mismo. Es complicado ser cruel con uno mismo; de repente hay cosas que te gustan mucho pero que para la película hay que quitar sin piedad. Hay veces que el proceso es más largo, hay que reescribir varias veces para reconocer qué hay que alargar, por qué camino va.[55]

En su propio texto es como si "dos personas manejasen una misma oferta", "dos personas que se quieren mucho pero que tomarían caminos distintos". Para ella "esas son las variantes de la adaptación: de repente en la literatura hay un camino que [le] interesa más al escribir, y al traducirlo en imágenes hay potencialmente otras que [le] interesan más".[56] En consecuencia, para Puenzo es más intrincado adaptar el propio texto que otro ajeno[57] del cual ella puede estar "más separada" y verlo así "con más claridad".[58]

Finalmente, escribir un libro, un guion, dirigir y producir una película son para Puenzo desafíos cautivantes y vitales. Esto se podrá averiguar también en sus nuevos proyectos como los "dos guiones

54 Ranzani, "Entrevista a Lucía Puenzo, que presenta El niño pez en el festival: 'Los dos personajes son muy amorales'".
55 Pitella, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos".
56 Pitella, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos".
57 "La palabra en movimiento", 2011.
58 Pitella, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos".

para productores latinoamericanos, uno sobre la vida de la fotógrafa italiana Tina Modotti“ que se basa en *La mujer infinita* de José Ignacio Valenzuela y otro que se llama *Dementiaville*.[59]

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Arcos, 2006.

Apaolaza, Jon, "Lucía Puenzo en Cannes: 'Me gusta escribir literatura más que filmar'", en: *NOTICINE.com*, <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0006544-lucia-puenzo-en-cannes-me-gusta-escribir-literatura-mas-que-filmar/> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Bazurto, Victoria, *El médico alemán. Lucía Puenzo (2013)*. Dossier en: <www.cinespagnol-nantes.com/.../DP-Médico-alemán-2015.pdf>, 2015 (última consulta 8 de septiembre de 2017).

Belinchón, Gregorio, "El deseo es un poderoso motor del mundo", en: *El País*, <http://elpais.com/diario/2009/04/24/cine/1240524008_850215.html> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Cinelli, Juan Pablo, "Misterios ocultos bajo el agua", en: *Ñ. Revista de Cultura*, <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/04/11/_-01895141.htm> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Eco, Umberto, *Storia de la bellezza*, Milano, Bompiani, 2004

Eco, Umberto, *Storia de la bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.

García, José Luis, "*El médico alemán, Wakolda*. Huyendo impunemente y al mismo tiempo jeringando a los demás", en: *Cinestel*, 2013, <http://www.cinestel.com/medico-aleman-wakolda-lucia-puenzo/> (última consulta 8 de septiembre de 2017).

59 "Cannes 2013: Entrevista a Lucía Puenzo, destacada directora del nuevo cine argentino", <http://www.culturalmenteincorrecto.com/2013/05/cannes-2013-entrevista-lucia-puenzo.html>.

García García, Javier, "El lenguaje literario: caracteres y formas. Teoría literaria y gramática", <http://www.rinconcastellano.com/tl/lengualit.html#> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Guilhem Bouhaben, Nadège, "Representación de nuevas formas de placer-saber como estrategia de resistencia en la obra de Marosa di Giorgio (1932-2004)", 2017, <http://www.hispanistentag2017.romanistik.uni-muenchen.de/sektionen/literaturwissenschaft/diversidad_funcional/abstracts_i2/index.html> (última consulta 8 de septiembre de 2017).

Hausmann, Matthias, "*El niño pez* de Lucía Puenzo. ¿El mundo indígena como contra-espacio a las grandes ciudades latinoamericanas?", en: Esther Gimeno Ugalde y Karen Poe Lang (eds.), *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano*, San José, Editorial UCR, 2017, pp. 117-134.

Heffes, Alejandra/Bertone, María Agustina, "La perfección de la forma. Una mirada sobre Wakolda", en: *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 3, 2015, pp. 116-139, <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura> (última consulta 8 de septiembre de 2017).

Herrera, Adrián, "Entre deformación y transformación: cuerpos extraordinarios en la cultura visual reciente", 2017, <http://www.hispanistentag2017.romanistik.uni-muenchen.de/sektionen/literaturwissenschaft/diversidad_funcional/abstracts_i2/index.html> (última consulta 8 de septiembre de 2017).

Pitella, Flavia, "La ferocidad de la perfección de los cuerpos", 24 de agosto de 2013, <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna-cadencia/item/la-ferocidad-de-la-perfeccion-de-los-cuerpos.html>.

Puenzo, Lucía, *Wakolda*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

Puenzo, Lucía/Sárda, Juan, "Hay gente que se ha escandalizado por la distinta procedencia social de las dos chicas, más que por su homosexualidad", <http://www.elcultural.es/noticias/CINE/504250/Lucia_Puenzo-_Hay_gente_que_se_ha_escandalizado_por_la_distinta_procedencia_social_de_las_dos_chicas_mas_que_por_su_homosexualidad> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Ranzani, Óscar, “Entrevista a Lucía Puenzo, que presenta *El niño pez* en el festival. ‘Los dos personajes son muy amorales’”, <http://www.pagi na12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12776-2009-02-06.html> (última consulta 24 de agosto de 2015).

Ripoll Soria, Xavier, “El lenguaje del cine”, en: Página del Departamento de Educación de la Generalidad Catalana, Xarxa telemática educación de cataluña (XTEC), <http://www.xtec.cat/~xripoll/lengua.htm> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Sáez, Liliana, “La seducción del mal”, en: *El espectador imaginario*, 46, 2013, <http://www.elespectadorimaginario.com/wakolda/9/> (última consulta 8 de septiembre de 2017).

Santana Mahmut, Fátima, “Lucía Puenzo, *El niño pez*”, <http://www.cinecritic.biz/es/index.php?option=com_content&view=article&id=115%3Alucia-puenzo-el-nino-pez&catid=27%3Aentrevistas-recientes&Itemid=34> (última consulta 24 de agosto de 2013).

Senent Ramos, Marta, *Arte y discapacidad, otra visión del arte*, Castellón de la Plana, M. Senent, 2010.

Valencia, Luciano Andrés, *Breve historia de las personas con discapacidad. De la opresión a la lucha por sus derechos*, 2014, <http://www.rebelion.org/docs/192745.pdf> (última consulta 8 de septiembre de 2017).

****

<http://www.beatrizviterbo.com.ar/int/libros.php?id=30&autor=Luc%EDa%20Puenzo&isbn=950-845-144-0> (última consulta 24 de agosto de 2013).

Entrevista a Lucía Puenzo, Refugio de la Cultura, <https://www.face book.com/video/video.php?v=167804763236488> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Charla de Lucía Puenzo en Casa de América: “Lucía Puenzo primero escribe y luego rueda”, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=Wj1LB0tZ0X0> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Entrevista a Lucía Puenzo, Inés Efron y Emme, directora y protagonistas de *El niño pez*, <http://blog.eternacadencia.com.ar/archi ves/2011/14086> (última consulta 24 de agosto de 2013).

Charla de Lucía Puenzo en Casa de América 2011, "La palabra en movimiento", <http://www.youtube.com/watch?v=a7QQRCxg3m0> (última consulta 24 de agosto de 2017).

Cannes 2013: Entrevista a Lucía Puenzo, destacada directora del nuevo cine argentino, <http://www.culturalmenteincorrecto.com/2013/05/cannes-2013-entrevista-lucia-puenzo.html> (última consulta 24 de agosto de 2015).

Filmografía

Puenzo, Lucía, *Wakolda*, Argentina 2013.

Los autores*

Rike Bolte es consejera académica en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Osnabrück. Se ha doctorado en Estudios Latinoamericanos y se está habilitando sobre las funciones temporales poéticas en la lírica francófona decimonónica. Enfoques científicos: culturas de la memoria, teorías de la representación, medios visuales y estudios de género. Es coeditora de *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert* y autora del artículo "Entrevoir le visage. Stationen einer Gesichtspraxis in *Madame Bovary*", en *Envisager la face. Facetten des Gesichts in der Frankoromania* (2016).

Friedrich Frosch estudió Filología Anglosajona (trabajo de grado: *The Treatment of Historical Material in John Barth's* Sot-weed Factor) y Francesa (*A la recherche d'une identité antillaise: l'œuvre romanesque de Simone Schwarz-Bart*) en la Universidad de Viena. Se doctoró en 1993 en Estudios Brasileños, con una tesis sobre función y significado de la dimensión espacial en la obra de Graciliano Ramos (publicada en libro en 1995: *Die Fährnis des Raumes / Los peligros del espacio*).

* Los datos aquí recogidos están actualizados en la fecha de elaboración de los textos que forman el volumen.

Desde 2007 es profesor asociado en las áreas de Literatura, Cine e Intermedia (francés, portugués y español, con enfoque en Latinoamérica). Tesis de habilitación (2006): *Bastille der Vernunft* (*La Bastilla de la razón. Transcripciones de la locura en las literaturas de Francia, Portugal y Brasil, 1820-1920. Con una digresión sobre Cervantes*). Ha escrito numerosos ensayos sobre cine, narrativa, teatro y poesía.

Marina Gergich es licenciada en Letras (UBA) y especialista en Diseño de Materiales Multimedia (Universitat Oberta de Catalunya). Ha realizado estudios sobre Cine y Video y se ha especializado en guion y transposición de textos literarios al cine. Es profesora adjunta regular de la asignatura Cine y Literatura en la Universidad Nacional de Quilmes. Escribió capítulos de libros y artículos sobre análisis de textos literarios y sus transposiciones fílmicas y sobre los audiovisuales en la educación. Sus últimas publicaciones son los capítulos "Materiales audiovisuales como recursos didácticos" y "Realidad aumentada en el marco de la universidad bimodal" en el libro *Innovaciones didácticas en contexto* (2017). En el año 2013 obtuvo el premio *Nuevas Miradas en la Televisión*, por su trabajo de dirección y guion en el material didáctico audiovisual "La transposición de la literatura al cine", como mejor producción audiovisual, Universidad Nacional de Quilmes.

Dunia Gras es profesora titular del Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación de la Universitat de Barcelona. Desde sus inicios, se ocupa, principalmente, de la recepción y del estudio de las redes literarias en la narrativa hispanoamericana, desde el *boom* hasta la actualidad, subrayando las relaciones transatlánticas, desde una perspectiva transnacional. Entre sus publicaciones más recientes destacan *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante* (2013) y, junto a Gesine Müller (Uniersität zu Köln), *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente* (2015). Actualmente, es investigadora principal del proyecto "Literatura hispanoamericana y literatura mundial: análisis de correspondencia múltiple de las redes literarias transatlánticas actuales" (FFI2016-78058-P).

Kurt Hahn estudió Filología Románica y Germánica en Múnich y Lyon. En 2007 se doctoró en Múnich con una tesis acerca de las implicaciones éticas en la poesía de René Char, Paul Celan y Octavio Paz (publicada en 2008). En 2013 presentó su tesis de habilitación que se dedica a procesos de transculturación en la narrativa hispanoamericana del siglo xix (aparecida en 2017). Después de docencias en las universidades de Heidelberg, Múnich, Eichstätt y Würzburg es actualmente, desde diciembre de 2017, profesor titular (Literatura y Didáctica) en el Instituto de Filología Románica de la Universidad de Múnich (LMU). Sus investigaciones y publicaciones se centran en la poesía (pos)moderna, en narrativas hispanoamericanas de identidad, en formas históricas de la transculturalidad, en la literatura *fin de siècle*, en didáctica de literatura y en las relaciones entre arte y economía.

Claudia Hammerschmidt es catedrática de Literatura Española, Latinoamericana y Francesa en el Instituto de Filología Románica de la Universidad Friedrich Schiller de Jena (FSU) y, actualmente, presidenta del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (con sede en la Universidad de Pittsburgh), directora del Centro Internacional de Estudios Transdisciplinarios Argentina/Cono Sur (ARCOSUR) de la FSU, y codirectora del Centro Regional Merian-CALAS Cono Sur (con sede en la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires). Dirige dos proyectos de investigación bi y trinacional: es directora de la red temática "Cambio transnacional, desigualdad social, intercambio intercultural y manifestaciones estéticas: el ejemplo de la Patagonia", en cooperación con siete universidades argentinas y chilenas, y codirectora del proyecto binacional "El paradigma Marechal o la 'tercera posición' de la literatura argentina". Cuenta con 18 libros monográficos, editados y coeditados y más de 50 artículos sobre literatura y cultura latinoamericana, española y francesa.

Matthias Hausmann es profesor asistente de Literatura y Medios Audiovisuales Hispanoamericanos, Españoles y Franceses en la Universidad de Viena y en la Universidad Técnica de Dresde. En 2008 se doctoró con una tesis sobre las antiutopías francesas y en 2017 presentó su tesis de habilitación que se dedica a las relaciones de la obra de

Adolfo Bioy Casares y el cine. Ha publicado varios artículos sobre la literatura utópica y futurista, sobre los autores del *boom* latinoamericano, sobre las relaciones entre literatura y otros medios (cómic, artes plásticas y cine) y sobre el cine latinoamericano y europeo. Es autor de *Die Ausbildung der Anti-Utopie im Frankreich des 19. Jahrhundert* (2009) y coeditor, entre otros libros, de *ErzählMacht. Narrative Politiken des Imaginären* (2013), *Inszenierte Gespräche* (2014) y *Das Groteske in der spanischen und lateinamerikanischen Literatur* (2016).

Karin Janker completó su disertación en Filología Románica en la Universidad Ludwig-Maximilian de Múnich en 2018. Su tesis doctoral *El sueño del cine total. Visiones literarias de la cinematografía* se dedica a la imaginación de una reproducción realista de la realidad y la examina analizando las novelas centrales de esta narrativa. Completó el máster *Aisthesis. Historical Art and Literature Disourses* del Bavarian Elite Network. Previamente estudió Periodismo en la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt. Además de su trabajo científico, trabaja como editor para el diario *Süddeutsche Zeitung*.

Ilka Kressner es profesora asociada de Español en la Universidad de Albany (State University of New York). Sus áreas de investigación y de enseñanza son la literatura, el cine y artes visuales hispanoamericanos, concepciones de espacio en el arte, y viceversa, de arte en el espacio y más recientemente la ecocrítica. Su libro *Sites of Disquiet: The Non-Space in Spanish American Short Narratives and Their Cinematic Transformations* (2013) analiza representaciones de espacios alternativos, entre estos, sitios trasladados, perspectivas entrecruzadas, oscuridad y vacío en la narrativa latinoamericana y varias de sus adaptaciones cinematográficas. Es coeditora de *Walter Benjamin Unbound* (*Annals of Scholarship* 2015). En su proyecto de investigación actual estudia la fotografía y literatura de viajes por América Latina entre 1950 y 1970.

Nina Linkel estudió Filmología y Filología Hispánica en la Universidad de Viena. En 2015-2016 implementó proyectos de educación para la Robert Bosch Stiftung en China. En 2017-2018 completó el *trai-*

neeship del Bundeszentrale für Politische Bildung (Organismo Alemán de Educación Política) donde, entre otras cosas, realizó publicaciones para kinofenster.de, un portal web de educación fílmica. Trabaja como periodista, publicista, editora y gerente de proyectos en los ámbitos de comprensión internacional y medios audiovisuales en Berlín.

Jorge J. Locane obtuvo su licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires y su doctorado en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín (premio ADLAF a las tesis doctorales). Actualmente se desempeña como investigador posdoctoral en el proyecto *Reading Global* del Consejo Europeo de Investigación alojado en la Universidad de Colonia, donde también dicta clases sobre Literatura Latinoamericana Contemporánea. Entre sus publicaciones se encuentran *Miradas locales en tiempos globales* (2016) y, como coeditor, *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización* (2017) y *Re-mapping World Literature* (2018). De próxima aparición es su segunda monografía *De la literatura latinoamericana a la literatura latinoamericana mundial*.

Bruno López Petzoldt es profesor de Cine y Literatura en el Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia, así como en el Programa de Postgrado Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (Unila) en Brasil. Fue docente e investigador en el Instituto de Filologías Románicas y en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Hamburgo. También fue profesor e investigador visitante en el Instituto de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Frankfurt, en donde investiga las interrelaciones entre memoria, cine, literatura y cultura. Entre sus campos de investigación se encuentran las teorías del cine y la literatura, la intermedialidad, la narratología y los estudios culturales de memoria colectiva. Autor del libro *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)* (2014) y de ensayos sobre literatura, cine y memoria colectiva.

Eleonora Martín es licenciada en Artes con orientación en Artes Combinadas (UBA). Profesora de Docencia Superior en Artes (Universidad

Tecnológica Nacional) y de la materia "Estructuras Narrativas Audiovisuales" en la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Moreno. Se ha especializado en capacitación docente en el área de cine y pertenece a la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Es autora de diversos artículos y críticas sobre teatro y cine latinoamericano y argentino y realizadora de material didáctico audiovisual.

Isabel Maurer Queipo es profesora universitaria, de instituto de enseñanza media y de la academia de idiomas en Siegen. Actualmente está finalizando su habilitación sobre el sueño y las escrituras oníricas del siglo xix hasta hoy en Francia. Otras áreas de investigación son el psicoanálisis, la literatura belga, la narrativa del siglo xx y el cine en Latinoamérica. Es autora de varias publicaciones sobre las vanguardias europeas y el cine, así como de *Pathos-entre pasión y fobia* (2015) y *Mörderinnen: Künstlerische und mediale Inszenierungen weiblicher Verbrechen (Gender Studies)* (2013).

Armando V. Minguzzi es magíster en Filología Hispánica por el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) de Madrid y doctor en Filología Española por la Universidad Autónoma de Madrid, donde obtuvo su título con una beca de la Fundación Alban. Se desempeña como profesor adjunto de Literatura Española III de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y profesor titular de "Estructuras Narrativas Audiovisuales" del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Moreno. También es profesor del "Seminario de Cine y Literatura" de la Maestría de Ciencias del Lenguaje del ISP "Joaquín V. González". Se desempeñó como investigador del Departamento de Investigaciones Filológicas de la Academia Argentina de Letras y fue profesor invitado del "Programa de Literatura y Cultura Argentinas" de Daurmouth College. Ha dado cursos de posgrado de literatura y cine en distintas universidades y centros de investigación de Argentina y España, y se especializa en el análisis y rescate digital de revistas culturales y literarias. En ese campo publicó *Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Crítica y Arte (1904-1905)* y *La revista* Ideas y Figuras *de Buenos Aires a Madrid (1909-1919)*, ambas con sus respectivos estudios e índices.

María del Carmen Rodríguez Martín es profesora del Área de Estética y Teoría de las Artes del Departamento de Filosofía I de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Doctora en Filosofía y magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Salamanca. Becaria posdoctoral MEC/Fulbright en la Universidad de Buenos Aires. Contratada posdoctoral Juan de la Cierva en el CCHS-CSIC dentro del Grupo GICELAH. Ha realizado estancias de investigación en Dinamarca, Alemania, México y Argentina, donde ha impartido docencia como profesora invitada en universidades nacionales y privadas como la UBA, UNL, UNER, la UCSF en Argentina, la Universidad Michoacana y la Universidad Iberoamericana en México, en la Universidad de Salamanca y en la Universidad de Zagreb. Ha publicado numerosos artículos sobre cuestiones relacionadas con filosofía y literatura. Actualmente, su línea de investigación continúan esta temática con especial atención a las relaciones entre estética y política en las publicaciones periódicas del ámbito trasatlántico de la primera parte del siglo xx.

Regina Samson estudió Literaturas Iberorrománicas, Historia y Antropología en la Universidad de Bonn. Entre 2011 y 2012 fue docente en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad Friedrich-Alexander de Erlangen-Núremberg. Desde 2013 es docente de Literatura Iberorrománica en la Universidad de Bremen. Se doctoró con una tesis sobre Jorge Luis Borges y la vanguardia. Sus campos de investigación son tanto las literaturas y culturas latinoamericanas (siglo xx y actual), especialmente la argentina y peruana, así como la española.

Mónica Satarain es profesora e investigadora de la UBA. Magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Arte Contemporáneo Latinoamericano por la Universidad Nacional de La Plata. Directora del colectivo interdisciplinario de investigación *Art Kine* de la UBA. Profesora adjunta a cargo de la cátedra Estética del Cine y Teorías Cinematográficas de la UBA y profesora titular del seminario Análisis del Film de la Maestría en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano de la Facultad

de Filosofía y Letras (UBA). Miembro de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, ensayista especializada en cine y medios. Es autora y compiladora de *Plano secuencia* (2004), *Los escenarios del adiós* (2007), *Fuera de campo* (2013) y *Fundido encadenado* (2016), entre otros.

Sabine Schlickers, catedrática de Literaturas Iberorrománicas en la Universidad de Bremen, es autora de un estudio narratológico-comparativo sobre adaptaciones cinematográficas (*Verfilmtes Erzählen…*, 1997), una monografía sobre la novela naturalista hispanoamericana (*El lado oscuro de la modernización...*, 2003), otra sobre la literatura gauchesca rioplatense y brasileña (*"Que yo también soy pueta"...*, 2007), una sobre la apropiación de la Conquista en crónicas, literatura y cine (*La conquista imaginaria…*, 2015) y, la más reciente, sobre *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial* (2017). Es coeditora de estudios sobre la novela picaresca, la auto(r)ficción, la reinvención de Latinoamérica y las estéticas de autenticidad.

Jörg Türschmann. Catedrático de Literatura y Medios (Español y Francés). Director del Departamento de Romanística y del Centro para Estudios Canadienses de la Universidad de Viena. Miembro de la comisión "The North Atlantic Triangle" de la Academia de las Ciencias de Austria. Coeditor de *Das Groteske in der spanischen und latein amerikanischen Literatur* (2016, con Matthias Hausmann), *Transnational Cinema in Europe* (2013, con Manuel Palacio), *TV global* (2011, con Birgit Wagner) y con Burkhard Pohl de *Miradas glocales* (2007). Director de los grupos austríacos de los proyectos de cooperación binacional "La coproducción transnacional en el campo audiovisual: identidades y procesos de transgresión cultural en el cine argentino del siglo xxi" (2013-2015) y "La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura" (2015-2017) con el Grupo ArtKiné del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.